rok I — Warszawa, dnia 15 sierpnia 1932 r. — nr. 10

Z sztuka kultura
10 sprawy społeczne
zet cena 50 gr. dwutygodnik

POD REDAKCJĄ JERZEGO BRAUNA

Trzecia zasada

Odkąd ludzkość znalazła się na groźnem rozdrożu, w obliczu sprzecznych idej, zwalczających się wzajemnie we wszystkich dziedzinach życia społecznego, od tej chwili potrzeba jakiegoś wyższego, ponaddziejowego drogowskazu stała się paląca.

„Gdzie pójść?" To hamletowe pytanie zawisło krwawemi literami nad każdym krajem, nad Europą, nad całym światem.

Drogowskaz, za jakim rozglądamy się (dotąd napróżno), aby spełnił swoje zadanie, t. j. wyprowadził świat z chaosu i niedoli na gładki i prosty gościniec nowej ery historycznej, winien różnić się zasadniczo od tych, które wbijają w dzień dzisiejszy różne doktryny, sekty i stronnictwa społeczne. Powinien mianowicie uwzględnić dążenia i interesy *wszystkich* bez wyjątku, a zarazem udowodnić każdemu myślącemu człowiekowi swoją oczywistość, zbawienność i konieczność. Inaczej stanie się on znów prawdą częściową, hasłem jednej z wielu partyj, sekt, czy grup społecznych— a przez to samo zarzewiem nowych walk i przewrotów.

Jak znaleźć ten drogowskaz?

Ponieważ idzie tu nie o co innego, jak o postęp i rozwój historyczny ludzkości, najlepiej byłoby, gdybyśmy mogli obliczyć i wywnioskować ściśle, jakie jest *konieczne* prawo tego rozwoju, t. zn. jak się ten rozwój nieuchronnie musi odbywać. Posiadamy bowiem konkretny i arcyważny sprawdzian takiego historjozoficznego wykresu, w postaci rzeczywistej drogi rozwojowej, jaką ludność naszej planety przebyła do dzisiaj. Jeżeli tedy schemat taki, podyktowany przez sam rozum. rozważający warunki postępu ludzkości, zgadzać się będzie z rzeczywistym stanem rzeczy w przeszłości, to i teraźniejszość, a nawet przyszłość nie powinna nas mylić.

Najprostszem byłoby tedy uznać taki schemat za miarodajny drogowskaz i przystąpić do realizacji praktycznej jego wskazań.

Szczeble, po których wspinają się ewolucyjnie w ciągu historji istoty rozumne zwane ludźmi, w swem życiu społecznem (bez względu na to. czy działoby się to na tej planecie, czy na innej), następują po sobie w sposób oczywisty i nieunikniony.

Początkowo, gdy te istoty wkraczają dopiero w historję, skupione w mgławicowe gromady społeczne, plemiona i ludy — powszechnym celem. który zdolne są one pojąć i realizować, jest zwykły *dobrobyt fizyczny*, zaspokojenie wszystkich prymitywnych uczuć i pragnień ludzkich. Rozwija się rolnictwo, przemysł i handel, gromadzą się bogactwa, dozwalając na zbytek. prowadzący aż do przesytu i zniewieścienia. Naturalne poczucie moralne normuje jako tako stosunek płci. życie rodzinne i t. d. Ponieważ egoizm i złe skłonności, wrodzone człowiekowi. zagrażają życiu solidarnemu, więc trzeba utrzymać je w ryzach przez postrach i przymus. Spełnia tę rolę rząd *teokratyczny*. jednoczący w swych rękach władzę kapłańską i świecką; przepisy państwowe, handlowe, zdrowotne i in. mają sankcję nadprzyrodzoną i wypełniane są jako nakaz moralny sił wyższych.

Ponieważ jednak celem panującym jest dobrobyt fizyczny, polegający na zaspokojeniu wszystkich pożądań, trudno jest w tych warunkach pohamować nieokiełznane namiętności ludzkie nakazami w rodzaju: „Nie pożądaj żony bliźniego twego, ani wołu, ani osła. ani żadnej rzeczy, która jego jest". Nic nie zabezpiecza od egoizmu jednostek od krwiożerczej samowoli rządzących. Niema sądu nad gwałtem i uciskiem, niema sprawiedliwości, a tem samem niema wolności politycznej. zabezpieczonej prawem. Nieład i ucisk, jaki stąd wynika, rodzi potrzebę celu wyższego, niż dobrobyt fizyczny, bo gwarantującego i zabezpieczającego ten dobrobyt.

Ten wyższy cel powszechny, to *sprawiedliwość*. Dopiero pod osłoną tej idei mogą powstać prawdziwe zrzeszenia prawne, jurysdyczne, zwane *państwami*, gdyż teraz dopiero człowiek staje się obywatelem, a nie niewolnikiem na łasce i niełasce despotów. Postępowanie jego normuje już teraz nie postrach i ślepy przymus, lecz obowiązek, dobrowolne poddanie się prawom, w których uchwaleniu bierze on udział przez swych zastępców i trybunów. W ten sposób prawo umożliwia powszechny ład polityczny, czuwając nad tem, by postępki obywateli były zgodne z jego przepisami; stróżem zaś prawa, władzą i autorytetem jest rząd *arysto-demokratyczny*.

Jednakże ten system okazuje się niewystarczającym. Dlaczego? Bo źródło zła, nieładu i bezprawia nie zostało usunięte; znajduje się ono w duszach ludzkich. Ludzie zrzeszyli się, aby realizować w swem życiu zbiorowem sprawiedliwość — i Państwo (ten ludzki porządek prawny) miało strzec moralności ich życia Ale państwo nie miało środków innych, prócz mechanicznych, schematycznych przepisów, prócz kar i rygorów doczesnych na życiu i mieniu. Okazało się, że sprawiedliwość nie da się osiągnąć, póki ludzie we własnem swem sumieniu będą źli. póki egoizm i złość będą ich popychać do obejścia i do gwałcenia prawa.

Ludzkość zaczyna rozumieć, że aby państwo mogło wypełnić swe zadanie, musi ono mieć do pomocy jakiś autorytet, któryby przeniknął do wnętrza dusz ludzkich i zagwarantował czystość ich zasad etycznych. Rodzi się tak konieczność drugiego, uzupełniającego zrzeszenia, zwanego Kościołem, zrzeszenia etycznego (w przeciwieństwie do zrzeszenia jurysdycznego). Fundamentem takiego zrzeszenia musi być wiara, że istnieje Istota Najwyższa i Wszechmocna, zdolna zajrzeć wgłąb sumień ludzkich i będąca bezapelacyjnym sędzią czystości tych sumień. W przeciwieństwie do dotychczasowej wiary w wielość bóstw czyli sił wyższych, obarczonych zresztą przywarami ludzkiemi, nowa wiara postuluje Jednego Boga, wyposażonego w Słowo, t. j. moc stwórczą rozumu, z pomocą której stworzył On świat z niczego. Ten Bóg wynagrodzi czystość etyczną dobrem najwyższem, bo życiem wiecznem, nieśmiertelnością poza grobem. Istnienie i moc stwórczą tego Boga objawić musi i zaświadczyć ludziom ktoś rzeczywisty, żyjący wśród nich, zarazem jednak wyższy od nich, ktoś obdarzony, jak Bóg, mocą stwórczą, Słowem, mogący tem samem stać się dla ludzi wzorem — Bóg - Człowiek.

W jaki sposób istnieje Bóg, jak świat stworzył, jak wcielił się w człowieka, by ludzkość zbawić — to tajemnica niedostępna dla rozumu. Poznać jej nie można, trzeba wierzyć. Przychodzi okres, w którym uczucie religijne jest wszystkiem, a zrzeszenie etyczne strzeże ładu moralnego i fizycznego; okres, w którym zwierzchnik kościoła jest autorytetem najwyższym, zaś majestat jego spływa na cały stan kapłański, pośredniczący między człowiekiem a Bogiem. Zwierzchnicy państw władają z łaski Bożej, zaś osłabienie ich władzy przez władzę kościelną rodzi rząd reprezentacyjny. przedstawicielski, z udziałem stanów.

I to jednak okazuje się niewystarczającem. Rodzi się nieufność rozumu, który pyta, czy wolno mu ślepo wierzyć w Istotę Najwyższą, będącą sędzią sumień i zasad etycznych, od których zależy ład prawny w społeczeństwie — zanim nie pozna i nie sprawdzi zarówno Jej istnienia, jak słuszności praw przez nią postanowionych. Jak uprzednio idea sprawiedliwości pchnęła go do uczestniczenia w porządku ludzkim święta przez wolność polityczną. tak teraz idea *pewności wiedzy* pcha go do uczestnictwa w porządku Bożym. przez wolność myśli. Rozum spekulatywny, badawczy walczy o swoje prawa. Jak niegdyś w zaczątkach historji celem powszechnym był dobrobyt fizyczny, tak teraz celem staje się *rozwój umysłowy*. Kwitną nauki, człowiek zaczyna uznawać tylko to, co może bezpośrednio poznać i sprawdzić. Dogmaty kościoła tracą wpływ na ład moralny świata. Ucisk, jakiego się dopuszczał, w rozpaczliwej obronie niezależności tajemnic wiary od poznawczego rozumu — osłabia jeszcze jego powagę.

Teraz już prawo Boże, jako zasada władzy politycznej, nie wystarcza. Gdy obywatele, przez rozwój wiedzy, odkrywają w sobie samorzutną moc rozumu, powstaje przeświadczenie, że człowiek sam ma również prawo do rządu państwem, przez uczestniczenie w ustawodawstwie. Prawo ludzkie staje obok prawa Bożego. Tworzy się *rząd konstytucyjny*.

Ale rozum poznawczy, walczący o prawa ludzkie, nie jest zdolny do zgłębienia istoty Boga, i do wyjaśnienia najwyższego sensu wszechświata. Siła jego działa tylko w granicach doczesnego życia, w świecie zjawisk, dostępnych doświadczeniu.

Wtedy rozum ten uznaje, że przyczyną jego bezsilności jest nieistnienie Boga i porządku nadprzyrodzonego. Cele człowieka są tylko doczesne; idzie poprostu o wygodne urządzenie się na ziemi w tem życiu i zapewnienie dobrobytu sobie i innym ludziom. Rozum poznawczy postanawia usunąć wogóle prawo Boże — z życia społecznego i zorganizować ludzkość, tak jakby Boga nie było. Połowa ludzkości opowiada się po jego stronie.

Ale druga połowa stawia zaciekły opór. Ludzie, należący do niej czują nieuchronną konieczność porządku nadprzyrodzonego we wszechświecie. Uznając rozum poznawczy za niezdolny do przejrzenia tajemnic Bożych, wierzą niezbicie, na podstawie wewnętrznego przeświadczenia, że świat nie ogranicza się do samych tylko celów doczesnych Przeznaczenia człowieka są, ich zdaniem, nieskończenie wyższe od zwierzęcych.

Obydwa obozy wypowiadają sobie walkę na śmierć i życie. Każdy z nich sądzi, że posiada całkowitą prawdę i dąży do zniszczenia przeciwników. Następuje okres rewolucyj i walk bratobójczych. Ludzkość niema już odtąd żadnego celu powszechnego. Wszystkie jej cele mieszają się ze sobą, a ponad niemi, poprzez chaos programów. doktryn i stronnictw — przebłyskują wciąż dwie wrogie sobie zasady, Prawo Boże i Prawo Ludzkie, z których każde zdaje się mieć pełną rację po swojej stronie.

Wszyscy ludzie różnią się od zwierząt rozumem. Samorzutny. twórczy rozum jest fundamentem rzeczywistości człowieka. A jednak ta wspólna wszystkim władza ukazuje się u ludzi pod dwiema postaciami, u jednych skrępowana uczuciem, u drugich poznaniem. Prawica i lewica, to jakby dwa odrębne gatunki ludzkie. Przymierze i porozumienie między niemi nie jest możliwe.

Powstaje groźna perspektywa wiecznej, nierozstrzygniętej walki pomiędzy dwiema zasadami. aż do wyczerpania i zwichnięcia równowagi świata, tak w dziedzinie gospodarczej, jak politycznej. Ale perspektywa taka jest dla rozumu ludzkiego bodźcem dalszego postępu Szuka on gorączkowo punktu oparcia dla podtrzymania rozpadającego się ładu moralnego. Celem powszechnym staje się sharmonizowanie, koordynacja rozszczepionego rozumu, przywrócenie równowagi między dwiema skłóconemi zasadami.

Ten punkt oparcia, ten moment równowagi znajdować się winien w samem jądrze rozumu ludzkiego. tam gdzie nie jest on skrępowany dwiema swemi władzami pochodnemi, uczuciem i poznaniem. Ten rozum czysty, wyzwolony — to rozum człowieka twórczego, rezygnujący ze wszystkich celów dotychczasowych w imię celów absolutnych.

Gdy gwiazda przewodnia tego rozumu zaczyna błyszczeć nad ludzkością, z tą chwilą pomiędzy dwa walczące obozy, między dwie rozszalałe zasady społeczne — wciska się trzecia...

Trzecia zasada. Drogowskaz na rozdrożu. Napis na nim brzmi poprostu następująco:

„Ani w prawo, ani w lewo. Za mną!"

Hoene-Wroński a Liga Narodòw

W „L'Echo de Varsovie" z dn. 2 lipca znajduje się obszerny artykuł prof. W. M. Kozłowskiego, który przypomniał światu cywilizowanemu, że Hoene-Wroński był prekursorem Ligi Narodów i już przed stu laty rozwinął i uzasadnił koncepcję związku państw w swym „Kodeksie prawodawstwa społecznego absolutnego" (dziełko to wydał przed kilku laty w polskim przekładzie M. Arct).

W. M. Kozłowski zamierza — jak słyszeliśmy — wyłożyć szczegółowo tę koncepcję Wrońskiego w obszernej pracy w języku francuskim. Artykuł jego jest bardzo na czasie, może bowiem służyć jako poparcie tezy o rozbrojeniu moralnem narodów, wysuniętej przez min. Zaleskiego na konferencji rozbrojeniowej w Genewie w dn. 10.II b. r., kiedy to polski minister wyrzekł te znamienne słowa: „Międzynarodowy kryzys zaufania nie może być uważany za nieuniknioną konsekwencję kryzysu gospodarczego, przeciwnie, jest on raczej jedną z głównych jego przyczyn" i wyraził wiarę w możliwość regjonalnych form rozwiązywania problemów międzynarodowych. —

W prasie polskiej kilkakrotnie już wskazywano na H.-Wr. jako na ideowego prekursora Ligi Narodów. P. Chomicz uczynił to w tygodniku „Ster" (wrzesień — październik 1926 r.) w szeregu artykułów p. t. „Idea Związku Państw". Cz. Jastrzębiec-Kozłowski z okazji odbytego w r. 1928 w Warszawie Międzynarodowego Kongresu Pokoju — napisał najpierw w Nr. 145 „Messager Polonais" z dn. 30 czerwca 1928 artykuł p. t. „L'ideé de l'union des états dans la philosophie polonaise", następnie w Nr. 9 „Lwowskich wiadomości muz. i lit." z dn. 6 września 1928 r. wyłożył toż samo po polsku w art. „Idea związku państw w filozofji polskiej". J. Braun w „Gaz. Polskiej" (z dn. 15 i 16 maja 1930 r.), nawiązując do przemówienia ministra Zaleskiego, który na akademji w Warszawie z okazji 10-lecia Ligi Narodów wymienił króla Stanisława Leszczyńskiego, jako polskiego prekursora idei tej Ligi, skreślił historję rozwoju idei pacyfistycznej w Polsce, by okazać, że „koroną myśli polskiej w tej dziedzinie jest Hoene-Wroński".

Dyplomacja polska nie zrobiła zdaje się należytego użytku z tych wiadomości. Jeżeli w prasie zagranicznej znajdują się wzmianki o polskich poprzednikach idei Związku państw, to informatorzy zagraniczni zaczerpnęli te wiadomości z innych źródeł. Tak Emanuel Evain, deputowany paryski i b. prezes Rady municypalnej Paryża w r. 1930 przypomniał projekt ks. Adama Czartoryskiego przedłożony carowi Aleksandrowi I i mający na celu zbliżenie państw europejskich, Senator Rolland (przypuszczalnie pod wpływem artykułów w „Gazecie Polskiej", jak o tem można sądzić z niektórych wyrażeń) podniósł zasługi H. Wrońskiego, jako rzecznika koncepcji Związku Państw.

Niemcy zdają się nie wiedzieć o Hoene-Wrońskim, jako o naukowym prekursorze tej idei. Gdyby wiedzieli, nie pisaliby może książek takich, jak „Das ist Polen", lub „Polen wider Polen", gdzie wskazują na nicość dorobku kulturalnego Polski i nazywają ją czarną plamą na mapie Europy. Ale nie należy się dziwić ich nieświadomości w tym względzie. Jeżeli my sami nie znamy i nie cenimy dostatecznie naszych wartości, dlaczegoż oni mieliby je znać i cenić?

Norwid po francusku

Ukazał się ostatnio szósty tom kolekcji polskiej wydawany w firmie „La Nouvelle Revue Françaice". Na tom ten składają się utwory prozą Norwida tłumaczone z niezwykłem zamiłowaniem i maestrją przez Pawła Cazina. Jak wiemy, Paul Cazin tłumaczył też ostatnio „Żywe kamienie" Berenta.

Po śmierci Weyssenhoffa

Wiele pism francuskich zamieściło po śmierci Józefa Weyssenhoffa obszerne notatki i artykuły o jego twórczości. Dzieła Weyssenhoffa, dzięki kongenjalnym przekładom Pawła Cazin znane są publiczności francuskiej. Największą popularność we Francji uzyskała powieść zmarłego pisarza p. t. „Sobol i panna".

WŁADYSŁAW SEBYŁA

Z kłonicą na łopatologję unistyczną

Djalog o książce

(Dokończenie).

Paweł. Mój drogi, według mnie te potknięcia, a właściwie zasadnicze sprzeczności, bez usunięcia których nie da się zbudować żadnej wogóle teorji, świadczą właśnie przeciwko unizmowi. Bo i cóż warta teorja, czy hipoteza, wychodząca z mylnych założeń, nie uzasadniona i nie udowodniona? Bo i jakże? Jeżeli nawet Strzemiński stwierdził, że rzeźba jako taka znajduje się „naga" wobec przestrzeni, w przeciwieństwie do obrazu, który tworzy zamkniętą w ramach całość konstrukcyjną, — to stąd nie wypływają jeszcze wnioski, że aby usunąć ten „brak", trzeba ją powiązać z przestrzenią", „budować na wzór przestrzeni" itd. Pozatem cóż warta teorja, która nietylko nie legitymuje się dziełami sztuki, któreby widocznie usuwały ten „brak" rzeźby (rzeźby unistyczne niczem nie narzucają patrzącemu wrażenia, jakie chciałby zasugerować autor ich teorji), — ale w dodatku wchodzi w zatarg z rzeczywistością, negując przez swe założenia istnienie naturalnych tworów przestrzennych. Wynika z niej przecież, że cała rzeczywistość wszechświata, a więc planety, słońca i przedmioty na planetach nie mają sensu, ponieważ jako bryły nie są powiązane z przestrzenią. To w każdej innej dziedzinie pracy i myśli ludzkiej wyśmianoby i odrzucono bez dłuższych wstępów teorję, któraby nie dała się zastosować do istniejącej rzeczywistości, czy też nie potrafiła jej wytłumaczyć, a w sztuce tworzenie takich teoryj uważa się za mądrość? Według mnie prace teoretyczne Strzemińskiego znamionują rozkład sztuki, a nie tworzenie nowej sztuki.

Adam. Unosisz się, a mieliśmy spokojnie i rzeczowo rozważyć treść książki.

Paweł. Wyraziłem ci już, dość ogólnikowo wprawdzie, swój pogląd na pozytywną część pracy Strzemińskiego, gdzie formułuje teorję unizmu. Później rozpatrzymy ją bardziej szczegółowo. Zgodzisz się chyba na to, abyśmy zajęli się teraz stroną negatywną książki t. zn. krytyką bryły, gotyku, baroku, dynamizmu itd. Mamy już pewne podstawy do zorjentowania się w punktach wyjścia stanowiska krytycznego autora. Chciałbym, żebyś zwrócił uwagę na to, z jakiemi kryterjami i z jak skonstruowanemi definicjami podchodzi Strzemiński do tych spraw.

Adam. Zacznijmy więc od krytyki koncepcji bryły rzeźbiarskiej. Wskaż mi, gdzie autor znajduje się w niezgodzie z własnym programem i gdzie znajdują się te sprzeczności, o których mówisz bez przerwy.

Paweł. Pozwolisz mi powoływać się przytem na dalszą część książki, gdzie autor formułuje teorję unizmu. Rozumiesz dobrze, że krytykując dotychczasowe kierunki musi wychodzić z własnego stanowiska, które pozytywnie ustala na stronicy 38 — 51 i dalej.

Adam. Zasadniczo mógłby nie mieć jeszcze dokładnie sprecyzowanego własnego programu i mógłby swój pogląd na wymagania rzeźby, czy też prawa rządzące sztuką, ustalać dopiero później, gdy już upora się z wykazaniem, że dotychczasowe kierunki wychodziły z mylnych założeń i nie dały rozwiązań doskonałych. Ale w tym wypadku — zgoda: autor przystępuje do krytyki z gotowym swoim programem.

Paweł. — Wiesz już jak Strzemiński załatwia się z bryłą rzeźbiarską: dochodzi, mianowicie, do wniosku, że koncepcja rzeźby - bryły jest chybiona i prymitywna. Twierdzi, że bryła w rzeźbie nie ma sensu, ponieważ nie jest powiązana z przestrzenią, a przeciwstawiona jej. Na str. zaś 40, w. 18, czytamy: „Określamy miejsce każdego kształtu nie według części bryły, do której jest przymocowany (jak to było w koncepcji bryły rzeźbiarskiej), lecz według miejsca, zajmowanego w przestrzeni, z którą **jest bezpośrednio związany przez sam fakt znajdowania się w niej**". Rozumiesz chyba intencje tego zdania. Autor teorji unizmu musi przecież w jakiś sposób uzasadnić istnienie kształtów, bez których nawet unistyczna rzeźba obyć się nie może, — i ich „łączność z przestrzenią", bo przecież nawet unistyczny kształt jest jakąś zamkniętą częścią przestrzeni. Mówi więc, że kształt jest związany z przestrzenią „przez sam fakt znajdowania się w niej". A czyż bryła nie znajduje się w przestrzeni? — Wobec tego jest też związana z przestrzenią i punkt wyjścia krytyki koncepcji bryły rzeźbiarskiej upada. Widzisz teraz całą perfidję takiego podejścia do sprawy i takiej krytyki.

Adam. Czy aby nie mieszasz pojęć bryły i kształtu? Czy to jest jedno i to samo?

Paweł. Nie róbże tak naiwnych wypadów. To nie jedno i to samo, ale kształt nie jest przecież czemś istniejącem samodzielnie, jak to rozumie Strzemiński, dla którego istnieje wiele rzeczy nieistniejących. Kształt w rzeźbie jest tylko cechą i jakością, przysługującą bryle. Czy możesz sobie pomyśleć jakąkolwiek bryłę lub rzecz, pozbawioną kształtu? I czy można pomyśleć jakiś kształt trójwymiarowy bez równoczesnego uświadomienia sobie, że obejmuje on sobą część przestrzeni, a więc bryłę? Jeżeli nawet autor pojmuje kształty unistyczne w sensie stereometrycznych płaszczyzn, to i w tym wypadku przecinając się wycinałyby one z przestrzeni kształty trójwymiarowe, czyli bryły. Niepotrzebnie prowokujesz mnie do mówienia o rzeczach, z których doskonale zdajesz sobie sprawę. Bądź lojalny i jeżeli czujesz się przekonany, powiedz to zwyczajnie i poprostu. Odbieganie do kwestyj ogólnie znanych, podstawowych, przewleka — tylko rozpatrzenie przez nas książki do końca.

Adam. Dobrze już, dobrze. Jedźmy dalej. Teraz następuje krytyka systemów architektonizacji rzeźby. Strzemiński powiada, że gotyk był usiłowaniem „powiązania rzeźby z przestrzenią", że rzeźba gotycka, będąc fragmentem całości architektonicznej, jest harmonijnie zestrojona z architekturą i naśladuje ją w kształtach i wymiarach. Występuje przeciwko rzeźbie gotyckiej twierdząc, że „nie jest powiązana z przestrzenią bezpośrednio", lecz tylko w granicach całości architektonicznej; ponieważ zaś ta całość nie jest niczem związana z przestrzenią, jako „kompleks architektoniczno - rzeźbiarski", „bryła, przeciwstawiona przestrzeni", więc też i rzeźba gotycka nie rozwiązuje zagadnienia.

Paweł. Cały ten wywód jest według mnie tylko wmawianiem w naiwnego czytelnika, że zagadnienie powiązania rzeźby z przestrzenią, postawione w tak oderwanej formie, jak to czyni autor, istniało już przed 800 laty, a rzeźbiarze i twórcy gotyku głowili się nad tem, jak tu „powiązać rzeźbę z przestrzenią". Dla każdego jest jasne, że rzeźba gotycka, wyjęta z otoczena, z którem tworzy harmonijną całość, i rozpatrywana niezależnie od niego, nie ma racji bytu; była zgóry pomyślana, jako element tego kompleksu i stąd biorą się jej kształty i wymiary. Ale djabeł wie, co ma do tego przestrzeń i dlaczego katedra gotycka, jako całość nie jest związana z przestrzenią. „Nie mamy żadnych podstaw" do negowania wartości gotyku, branego pod uwagę jako harmonijny zespół elementów architektoniczno-rzeźbiarskich, z punktu widzenia jakiejś łączności z przestrzenią". Stosowanie przez autora wyłącznie jakichś kryterjów abstrakcyjno - geometrycznych, nie wynikających z podmiotowej rzeczywistości naszych reakcyj estetycznych, jest grubą naiwnością. Strzemiński nie opiera swoich sądów o dzieło sztuki o celowość estetyczną, lecz o jakąś inną celowość, czort wie jaką; jego podejście do zjawiska estetycznego — to podejście doktrynera, ślepego na rzeczywistość i nie widzącego sprzeczności pomiędzy rzeczywistością a doktryną. Przekonasz się o tem dowodnie przy krytyce dynamizmu i baroku.

Adam. Rozpędziłeś się jak maszyna. Wobec tego, że nie czytałem tak uważnie książki i wielu rzeczy z niej już nie pamiętam, prowadź dalej sam pracę przekonywania mnie. Uwolni nas to od niedogodności wyrywania sobie książki z rąk. Pozwolisz mi tylko, oczywiście, na pytania i zwischenruf'y.

Paweł. Byle nie prowokacyjne, aby nie odbiegać od tematu. O ile możności będę się streszczał. Chciałbym ci teraz wykazać doktrynerstwo Strzemińskiego w podejściu do dzieł sztuki i do czego go to prowadzi. Zabierając się do krytyki baroku mówi na str. 14: „Bezpośredni związek z przestrzenią usiłuje nawiązać rzeźba barokowa... Łączność z przestrzenią osiąga się w baroku przez dynamizm rzeźby... w baroku dynamizm nie był celem sam dla siebie lecz jedynie środkiem, ażeby osiągnąć zespolenie rzeźby z przestrzenią" tępe doktrynerstwo: bo i poco dynamizm miałby być celem sam dla siebie? W sztuce wszelki element jest tylko środkiem. Conajwyżej jakiś izm może zakładać stosowanie dynamizmu jako celu samego dla siebie). „Rzeczywiście może istnieć dynamizm nietylko rzeźby połączonej z przestrzenią, lecz również dynamizm bryły całkowicie wyodrębniający się od przestrzeni". Tu już wchodzi coś nowego—dynamizm wyodrębniający się od przestrzeni. Ciekawym, czy według autora może istnieć dynamizm „powiązany z przestrzenią? Dalej rozpisuje się Strzemiński o typowej dla baroku budowie t. zw. ośrodkowej, gdzie ośrodkiem jest bryła, a kształty dynamiczne, odrzucone od tego ośrodka, mają rzeźbę powiązać z przestrzenią. Jako przykłady podaje Berniniego i Michała Anioła. Obejrzyj reprodukcje. Nie można mieć nic przeciwko sklasyfikowaniu rzeźby barokowej jako dynamicznej i ośrodkowej, pod kątem widzenia statycznego ośrodka z odrzuconemi kształtami, gdyby nie stosunek autora do dynamizmu i do t. zw. przez niego „dynamicznego rytmu kształtów". Na str. 15 i dalej pisze: (W rzeźbie barokowej) „całą uwagę pochłania nie jakość kształtów, lecz siła i rozmaitość rytmu dynamicznego, gdyż widzimy nie **kształt w oderwaniu od innych**, nie kształt sam dla siebie w jego naturze i formie, lecz rytm dynamiczny, pęd kształtów, przecinających przestrzeń. **Obserwowanie rytmu kształtów uniemożliwia nam oglądanie samych kształtów**". (Dlaczego autorowi tak zależy na widzeniu kształtów w oderwaniu od innych. Czyżby obserwowanie kompleksów kształtów sprawiało mu trudności?). W dalszym ciągu pisze o rytmie rzeźby barokowej: „Skutkiem tego uświadamiamy i widzimy rytm nie jako rytm kształtów, lecz jako rytm dynamizmów. Obserwując ten rytm, patrzymy na kształty nie poto, żeby widzieć ich formę, lecz poto, żeby spostrzegać ilość zawartego w nich dynamizmu, kierunek jego działania i jego udział w ogólnym rytmie dynamicznym". Jak widzisz, powoli rzeźba przestaje istnieć, a zaczyna istnieć, jako coś widzialnego, — dynamizm i rzeźba zaczyna budować się z „dynamizmów".

Adam. Coś mi się widzi, że specjalnie dobierasz zdania i interpretujesz je w ten sposób, żeby zdyskredyować Strzemińskiego.

Paweł. Mój drogi, zakładam, że jeżeli ktoś myśli, to powinien zachować ciągłość tego myślenia. Wszystko, co do tej pory przytaczałem jest niczem w porównaniu z dalszemi wywodami Strzemińskiego. Narazie zrobię małą dygresję, aby dać ci przykład tautologizmów, popełnianych przez niego. Używa on stale wyrażenia: rytm czasoprzestrzenny. Mojem zdaniem to — tautologizm. Pojęcie rytmu implikuje pojęcie czasu. Rytm jest z natury rzeczy zjawiskiem czasowem i nie możemy pomyśleć sobie w naszych warunkach rytmu bezczasowego. Wystarczałoby więc mówić: rytm przestrzenny. Zdanie: „Rytm jako **zjawisko** czasoprzestrzenne jest wynikiem następstwa **zjawiających** się w czasie jedno po drugiem **zjawisk** przestrzennych" — to nie definicja analityczna, lecz typowe „masło maślane". Takich kawałków jest więcej, ale nie warto ich wyszukiwać: znajdziesz ich masę w przytaczanych przezemnie tekstach. Wracając do dynamizmu, muszę stwierdzić, że autor uważa dynamizm za element istniejący przedmiotowo. Mówi na str. 18: „Odczuwamy dynamizmy kształtów, ilość energji dynamicznej każdego kształtu, kolejność nastepujących po sobie dynamizmów, lecz kształtu nie widzimy". Wprawdzie „odczuwamy dynamizm, lecz kształtu nie widzimy". Co więc widzimy? Chyba nie czysty dynamizm? Przeto nic nie widzimy. Co więc odczuwamy, jeżeli nic nie widzimy? Dziwny sposób patrzenia, przy którym nie widzi się kształtów. A w jaki sposób widzi autor dynamizm? Widocznie ma jakiś dodatkowy zmysł, którego normalny osobnik nie posiada. Świadczyłoby o tem takie zdańko (str. 21): „Dlatego określając energję jakiegokolwiek kształtu i jego znaczenie w systemie równowagi lub nierównowagi musimy brać pod uwagę jednocześnie jego masę i ilość dynamizmu, oraz ten fakt, że ilość energji kształtu wzrasta nierównomiernie z wzrostem dynamizmu". (Co za subtelność w rozróżnieniach?). Dla określenia energji kształtu autor podaje wzór: (w przybliżeniu), energja kształtu $=$ md^2 (d — dynamizm)". Nie wiem, jak można dynamizm jako pojęcie podnosić do kwadratu. Jeżeli zaś d ma oznaczać jednostkę dynamizmu, to ciekawym, co to za miara i jak została ustalona. Wzór ten ma chyba świadczyć o naukowej wartości teorji Strzemińskiego. Nie pozostaje mu nic więcej, jak wynaleźć przyrządy do pomiarów dynamizmu w rzeźbie i otworzyć instytut, gdzie kształciliby się krytycy plastyczni, którzy na podstawie pomiarów statyki i dynamizmu rzeźby ocenialiby jej wartość jako dzieła sztuki.

Adam. Nie wiem, dlaczego pomstujesz na usiłowania pochwycenia w ramy objektywizmu sprawy tak subjektywnej jak dynamizm. Przecież to bardzo cenne wysiłki. W każdej dziedzinie życia dążymy do wykrycia praw przedmiotowych, wedle których przebiegają zjawiska; dlaczegóżby nie próbować wykryć praw rządzących większym lub mniejszym dynamizmem rzeźby, a przezeń działających na naszą wrażliwość estetyczną.

Paweł. Chyba widzisz, że Strzemińskiemu wcale nie chodzi o kwestje wpływu dynamizmu na stopień nasilenia wrażenia estetycznego, mnie zaś chodzi o zasadniczy błąd, jaki popełnia: o rozdzielanie dynamizmu od kształtu. Przecież dynamizm rzeźby, dynamika raczej, działa na nas za pośrednictwem kształtu. W gruncie rzeczy, genetycznie biorąc, w rzeźbie każdy kształt, który robi na nas wrażenie dynamicznego, jest kopją, naśladownictwem, lub konstrukcją z elementów kształtów, należących do stworów żywych, poruszających się. Tylko kształt, powstały tą drogą, oznaczający moment ruchu, utrwalony w rzeźbie, może nas skłanić do rozważania ilości energji w nim zawartej. Na upartego możnaby nawet obliczać dynamizm takiego kształtu, na podstawie doświadczenia codziennego, znajomości ciała ludzkigo i zwierzęcego, z napięcia mięśni i kierunku działania ich siły. Dynamizm, siła żywa, potencjalna energja kinetyczna kształtu (te pojęcia wiążą się ściśle ze sobą) równałaby się wtedy, według wzoru wziętego z fizyki, $\frac{m v^2}{2}$ gdzie m $=$ masa, a v $=$ przypuszczalna szybkość poruszającego się kształtu. Ale jak obliczać, gdyby to było istotnie ważne, dynamizm kształtów abstrakcyjno - geometrycznych, skoro z kształtu takiego, z chwilą utrwalenia go w rzeźbie, żaden djabeł nie odcyfruje jego możliwej szybkości. Możnaby nawet z powodzeniem twierdzić, że geometryczny kształt dynamiczny z chwilą utrwalenia w rzeźbie przestaje oznaczać ruch. Istotnie — jeżeli porównamy moment ruchu dwu elementów, naprz. ręki, rzucającej kamień i wydłużonej figury, stożkowato zakończonej, nastawionej w pewnym kierunku, — będziemy zmuszeni powiedzieć: „ręka oznacza ruch" — a o figurze: „figura nadaje się do wykonania ruchu w pewnym kierunku". Podane przez Strzemińskiego rzeźby dynamiczne Boccioni'ego (repr. 6 i 7), dające wedle jego słów jedyne rozwiązanie „ciągłości kształtu w przestrzeni", są tak bardzo dynamiczne tylko dlatego, że formą swą narzucają nam analogję z ciałem istoty żywej w ruchu. Pozostawmy zresztą te rozważania na boku, gdyż nie są istotne w tej chwili. Strzemiński stawia zarzut rzeźbie barokowej, że możemy w niej widzieć „system zrównoważony kształtów bezwładnych — lub też nierównowagę kształtów, o ile je ujmujemy łącznie z dynamizmem, zawartym w nich". Gdzie Rzym, gdzie Krym? Co za sformułowanie — pożal się Boże! Jeżeli mowa o kształtach jakiejś rzeźby, to kształty te albo są dynamiczne, albo nie są i sprawa skończona, a po co to kręcenie kota za ogon? Czyżby nie mógł istnieć system „zrównoważony kształtów dynamicznych"? Albo kołowanie nad rzeźbą ośrodkową; dla mnie to tylko zamętnianie jasnej sprawy twierdzeniami o wadzie tego typu rzeźby: niemożebności zespolenia jej z przestrzenią, wskutek wyodrębnienia ośrodka, jako bryły. Wręcz komiczne są takie powiedzonka (str. 30): „Poza bryłą jest przestrzeń dla nas nieodczuwalna. Ażeby tę przestrzeń spostrzec, musimy przejść na inną stronę rzeźby i dopiero z drugiej strony rozpocząć ten proces odnowa". Jeżeli autor nie czuje przestrzeni za bryłą, to w jaki sposób czuje ją przed bryłą? Jedną z ujemnych cech rzeźby barokowej jest, według Strzemińskiego, „rytm dynamizmów, zamiast rytmu kształtów". Więc jakże to? Mogą istnieć jakieś dynamizmy bez kształtów? Czy też ma to oznaczać: rytm kształtów dynamicznych zamiast rytmu kształtów? Jakich w takim razie?

Adam. Skończ już z temi kawałami. Przejdźmy lepiej do samej teorji unizmu. Tak zamieszałeś mi w głowie „kształtami". „dynamizmami", „rytmami", że zaczynam nie wiedzieć, co sądzić o Strzemińskim.

Paweł. Tak broniłeś książki, że zacząłem przypuszczać, żeś się stał zdecydowanym zwolennikiem unizmu i nie uznajesz żadnych rzeźb poza unistycznemi.

Adam. Żart na stronę. Nie jestem unistą, ale Strzemiński pozwolił mi zrozumieć znaczenie eksperymentu w sztuce i potrafił go uzasadnić. Z chwilą, gdy pewne typy twórczości stały się dla mnie zrozumiałe, nabrały sensu istnienia.

Paweł. Ale Strzemiński stara się przekonać czytelnika, że unizm jest jedynym kierunkiem, który daje odpowiedź na wszystkie zagadnienia rzeźby. Co do mnie, jestem zdania, że unizm w rzeźbie jest kierunkiem analogicznym do dadaizmu w literaturze. Właściwie powinien nazywać się elementaryzmem (od elementarz — nie od element). Przy czytaniu książki miałem uczucie jakby usiłowano mnie przekonać, że czytać powinno się tylko sylabizując. Autor jakby wołał: — Panowie twórcy, nie czytać, nie syntetyzować, nie komplikować! — sylabizować trzeba.

Adam. Chcesz mnie, widzę, przekonać sposobami demagogicznemi.

Paweł. Bynajmniej. Ale czy twierdzenie, że w rzeźbie jedynemi stosowalnemi kierunkami powinny być trzy kierunki wzajem do siebie prostopadłe, nie jest sylabizowaniem? Naiwne uzasadnienie, że: „do tych trzech kierunków może być sprowadzona każda czynność człowieka w przestrzeni, jak o tem zresztą przekonać może stosowanie systemu 3-osjowego w matematyce", — nie przekona nikogo. Czy w rzeczywistości tak łatwo spotkać się z kształtem lub siłą, wytyczonemi dokładnie w jednym z tych 3-ch kierunków? „Ascetyzmu unistycznego", jak go dumnie nazywa autor, nie potrafię traktować inaczej, niż jako dadaistyczne gęganie. Strzemiński jest chyba trochę prorokiem, a może człowiekiem, który posiadł wszystkie tajemnice budowy wszechświata, bo wymaga na str. 36: „Rzeźba powinna tworzyć dalszy ciąg przestrzeni. Ażeby rzeźbę zespolić z przestrzenią, należy jej budowę uzgodnić z podstawowemi prawami przestrzeni". Tajemniczy człowiek: odkrył prawa budowy przestrzeni, i w dodatku potrafi według tych praw ogólnych budować rzeźbę. Na str. 43 powiada: „Rzeźba unistyczna nie robi rzeźb. Rzeźba rzeźbi przestrzeń, kondensując ją w granicach strefy rzeźbiarskiej". Wiemy już, jak wygląda to rzeźbienie: podziały strefy przestrzennej za pomocą płaszczyzn, nastawionych pod prostym kątem. Poco mówić—rzeźba? Pojęcie rzeźby genetycznie wiąże się z pojęciem rzezania. Podziały przestrzenne — rzeźby unistyczne — są tylko projektowaniem abstrakcyjnych brył i płaszczyzn. Autor przyznaje się do tego otwarcie na str. 44: „Całkowite zniszczenie bryły, sprowadzenie rzeźby do czystych podziałów przestrzennych jest celem unizmu rzeźbiarskiego". Nie wiem, czemu Strzemiński tak się odrzeka od bryły, kiedy bryła występuje i w jego t. zw. rzeźbach, tylko w formie abstrakcyjno - geometrycznej. Twierdzenie, że „Forma rzeźbiarska zdobywa nowe możliwości, wynikające z niezapełnienia wnętrza, z jego przezroczystości, że patrząc na rzeźbę, widzimy wszystkie jej kształty (nie jedną jej stronę, jak to było w bryle rzeźbiarskiej), a jednocześnie widzimy pustą przestrzeń i łączność przestrzeni przed rzeźbą z przestrzenią poza rzeźbą" (str. 40) jest złudzeniem doktrynera. Nie możemy widzieć wszystkich kształtów, jeżeli kształty te są nieprzezroczyste; przy przejściu na drugą stronę, nawet w rzeźbie unistycznej, widzimy już inny kompleks kształtów. W razie zupełnej przezroczystości kształtów nicbyśmy przecież nie widzieli. Człowiek o wyobraźni przestrzennej nie będzie się łudził, że jeżeli dwie lub trzy płaszczyzny, położone do siebie prostopadle, zaznaczają obwód kształtu przestrzennego, wyodrębniają z przestrzeni pewną jej część" (str. 41), — to ta część wyodrębniona nie jest bryłą. Tylko Strzemiński łudzi się. Gdyby nie usiłował trzymać się, jak pijany płotu swojej doktryny, musiałby zauważyć, że bryła istnieje i w rzeźbie unistycznej, jedynie w niecałkowicie widzialnej formie kształtu stereometrycznego. Twierdzę, że brak mu wyobraźni przestrzennej, a teorja unizmu jest, według mnie, nie nazbyt logicznie przeprowadzoną dedukcją z twierdzenia, które nie jest ani jasne, ani oczywiste. Twierdzenie to brzmiałoby: — Prawem rzeźby jest jej łączność z przestrzenią.

Adam. Może masz i rację, uważając wymagalnik łączności rzeźby z przestrzenią za zagadnienie fałszywie postawione, lub za fikcję, nie mającą potwierdzenia w rzeczywistości. Z tego, co do tej pory mówiłeś, wynikałoby, że: 1) albo wszelki twór przestrzenny musimy uważać za związany z przestrzenią, ponieważ znajduje się w przestrzeni i przestrzeń w nim się znajduje; wobec tego upadałaby krytyka bryły i uzasadnienia unizmu — albo 2) wszelki twór przestrzenny uważamy za niezwiązany z przestrzenią i wtedy nawet pojedyncza płaszczyzna nie byłaby z nią związana. Skłaniałbym się raczej do pierwszego wniosku: jest prosty, jasny i łatwy do przyjęcia.

Paweł. Bardzo się cieszę że zrozumiałeś mnie i sam sformułowałeś to, o czem chciałem cię przekonać.

Adam. Mimo wszystko jestem zdania, że książka zawiera cały szereg poglądów słusznych. Weźmy choćby dwa zagadnienia: rozbijanie bryły przez kolor i obliczanie rytmu czasoprzestrzennego. Fakt rozbijania bryły przez kolor nie ulega dla mnie wątpliwości, a obliczenie rytmu przestrzennego, jak ty wolałbyś to nazwać, pozwalają nam sprecyzować pojęcie harmonijnej budowy, sprowadzając je na grunt ścisłego rachunku.

Paweł. Oczywiście — kolor rozbija bryłę. Lecz zbyt ścisłe stosowanie się do przepisów, zalecanych przez autora, odbiera tworom przestrzennym ich charakter trójwymiarowy, o który tak walczy twórca unizmu; zaś przy bryle skomplikowanej, o większej ilości płaszczyzn, kolor nadaje jej charakter płaskiej, różnobarwnej plamy, a przy większych odległościach prowadzi do zlania się tej plamy z tłem, unicestwiając tem samem wogóle usiłowanie stworzenia czegoś przestrzennego, trójwymiarowego. Zanim przejdę do tego reklamowanego rachunku rytmu „czasoprzestrzennego", chciałbym ci przytoczyć przedtem kilka sformułowań, będących wprost curiosami, jeśli chodzi o ich łopatologiczną ścisłość i pseudonaukowość. Weźmy takie zdańko: (str. 54) „Subjektywne pojęcie piękna nie jest prawem objektywnem". Czy jakieś pojęcie może być prawem? Nie wiem do czego autor dąży w tem powiedzeniu. Czy to naiwność, czy niezdarność w formułowaniu? Albo zdanie (str. 58): „Płaszczyzna rzutowa tych samych kształtów przy rzutowaniu z innej strony jest inna niż poprzednio". Przebaczywszy autorowi naiwną łopatologję tego wyrażenia, przejdźmy do żądań, jakie stawia tworowi przestrzennemu w dziedzinie stosunku liczbowego wymiarów (str. 61). „Jako warunek podstawowy z tego wynika: jednowymiarowość rytmu potencjalnego i rytmu jawnego, t. zn. jednakowy wyraz liczbowy rytmu płaszczyzny rzutowej a rytmu całego dzieła sztuki" — i dalej (to przytoczenie uważam za jeden z wielu, przypadkowo będący pod ręką dowód powtarzania się autora, kręcenia wkółko za własnym ogonem): „...jednolitość rytmu czasoprzestrzennego w całem dziele sztuki może być osiągnięta pod warunkiem, że wszystkie rytmy potencjalne wszystkich płaszczyzn rzutowych mają jednakowy wyraz liczbowy". Samo założenie, dla prostej bryły architektonicznej i przy wzięciu pod uwagę trzech płaszczyzn rzutowych, jest jasne i zrozumiałe. Ale z wywodów Strzemińskiego wygląda, jakby przyjmował za podstawę do obliczeń jednolitości rytmu nieograniczoną ilość płaszczyzn rzutowych. Rozumiesz chyba, że zadanie takie jest prawie niewykonalne, jeżeli nie wręcz niemożliwe.

Adam. To co ostatnio mówiłeś, wygląda mocno na insynuacje.

Paweł. No, tak, ale jest w tem i trochę prawdy. Żeby już skończyć tę przydługą rozmowę, chcę ci jeszcze pokazać, jaki jest mój stosunek do samego ustalania t. zw. „rytmu czasoprzestrzennego". Nie potrzebuję ci chyba tłumaczyć tego, że doskonałoć dzieła sztuki polega na harmonji elementów, a ich harmonja na pewnym stałym stosunku liczbowym. Przenosząc cały ciężar zagadnienia na to, że w harmonijnej budowie chodzi jedynie o „wspólny wyraz liczbowy", a pomijając zagadnienie jakości tego wyrazu, popełnia Strzemiński zasadniczy błąd. Bo postawienie sobie za zadanie rozwiązania jakiejś konstrukcji na podstawie stosunku elementów, równających się np. n, nie przesądza jeszcze o tem, że dana konstrukcja, przy najkonsekwentniejszem przeprowadzeniu danego stosunku przez wszystkie wymiary, będzie harmonijna. Autor zajmuje się wyznaczaniem stosunku dla wymiarów linearnych, zapominając, że w tych warunkach stosunek wymiarów powierzchni będzie już $= n^2$, a wymiarów objętości — $= n^3$. Wyobraź sobie, że ktoś przyjmuje dla jakiejś konstrukcji przestrzennej stosunek wymiarów linearnych,

$$n = \frac{1}{4}, \text{ lub } n = 4,$$

co na jedno wychodzi. W warunkach obliczeń Strzemińskiego stosunek ten dla powierzchni będzie wynosił już $n = 16$, a dla brył $n = 64$. I gdzie tu harmonja? Widzisz, że sedno zagadnienia leży raczej w **jakości** tego stosunku liczbowego. Trzebaby dobierać takie n, żeby wahania dla płaszczyzn i brył były minimalne, lub też wyznaczać ten stosunek osobno dla płasz-

(dokończenie obok na str. 3-ciej).

Błogosławieństwo pracy

Może być i istnieje krytyka negatywna, starająca się wskazać wady i nie dająca zarazem pozytywnych przesłanek. Ale jeśli się wyrusza do boju intelektualnego o nowy porządek z wielkiem biciem dzwonów — to zasadą być musi krytyka pozytywna. Krytyka, jako badanie dające podstawę do konkretyzowania na faktach upatrzonej przez siebie wytycznej. Inaczej nieuchronnie wyrośnie na dalszej drodze pytajnik, kwestjonujący celowość ataku.

A nie chciałbym, aby „Zet" stał się tylko fajerwerkiem, jednym z wielu, wolałbym, aby był błyskawicą.

Tą obawą zboczenia z kośćca filozoficznego (Braun contra Braun!) napełnił mię artykuł „Bałwochwalstwo pracy", będący — według obszernych komentarzy redakcji — odpowiedzią na mój artykuł w n-rze 7 „Problem pracy u Cieszkowskiego".

Badając stanowisko naszych filozofów w zagadnieniach społecznych, pragnąłem dać odrazu pewne konkretne wnioski, jakie wysnuć trzeba z postawionych założeń, o stosunku do aktualnych bolączek społecznych. Niewątpliwie mogły być nietrafne, ale sądzę, że starania nasze winny przynajmniej iść w kierunku rozwiązywania coraz szerszego nasuwających się problemów, jest bowiem chwila zbyt poważna by można kręcić się jedynie dookoła punktu wyjścia, nie śmiąc wyciągnąć konsekwencyj i na drogę wyznaczoną na mapie — wymaszerować.

Czytając artykuł „Bałwochwalstwo pracy", gdzie Braun jednym zamachem postawił na wspólnej płaszczyźnie kapitalizm, socjalizm, komunizm — i syndykalizm, prąd ideowy, nurtujący wśród akademickiej młodziczy demokratycznej w Polsce — odniosłem z przykrością wrażenie, że Braun nie potępiał ustosunkowania sie do problemu pracy, lecz wogóle wysuwanie tego problemu, jako mniej ważnego. Sensacyjne zaś dla mnie — po poprzednich artykułach — postawienie kwestji nasunęło mi mniemanie, że autor całe rozumowanie oparł nie na syntezie, ale na popieraniu stanowiska analitycznego.

Wnioski Brauna są następujące: ...należałoby poznać **teoretycznie** prawa i elementy, czyli cały układ sił ekonomicznych, cały ich dynamizm, którego motorem i elementem podstawowym jest PRACA; 2) dążyć do przemiany **praktycznej** ustroju prawno-politycznego (nie gospodarczego!) ludzkości, przez wynalezienie dlań formy, równoważącej sprzeczne światopoglądy stronnictw politycznych i umożliwiacej wszystkim członkom społeczeństwa wolny rozwój ich ekspansji twórczej, której zasadą i celem jest CZYN TWÓRCZY... Praca dla ciała, czyn twórczy dla ducha — oto drogowskaz na jutro. Lecz duch albo będzie zdeptany, albo musi zapanować nad ciałem". (Podkreślenia Brauna).

Podobne stanowcze rozdzielenie formy i materji, dziedziny pierwiastków fizycznych od dziedziny psychicznej, stawianie za kanon istnienie dwóch odrębnych płaszczyzn — jest przecież starem stanowiskiem, potępionem w sposób bardzo gwałtowny przez naszą filozofję romantyczną! Jest to znana płaszczyzna śmiertelnych bojów intelektualnych marksizmu z katolicyzmem. Marksizm poddaje człowieka wyłącznemu działaniu ekonomicznemu, czynników zewnętrznych, a więc odrzuca wogóle istnienie samodzielne drugiej sfery psychicznej; stanowisko to jest reakcją na założenia teologicznego katolicyzmu, uznającego, że pozytywne i czynne ustosunkowanie się do problemów społecznych stoi na drugiem miejscu wobec kwestji istnienia tego świata odrębnego, doskonałego, **który nie ma nic wspólnego z życiem doczesnem.** To zaśniedziałe stawianie kwestji było i jest jeszcze przedmiotem sporu nie do zażegnania, trudno bowiem pogodzić elementy antytetyczne. Naszą rolą jest badanie objektywne z punktu widzenia SYNTEZY.

Wyznanie — po długich poprzednich wywodach o dążeniu do syntetycznej konstrukcji — że praca i czyn twórczy są zjawiskami całkiem odrębnemi — było dla mnie niespodzianką ze strony Brauna, choć nie byłoby niespodzianką ze strony jakiegoś świętobliwego ojca z Akcji Katolickiej. Jakże więc — po założeniu kamienia węgielnego, że punktem wyjścia zjawisk jest CZŁOWIEK, jako czynnik wpływający i zarazem ulegający wpływom, — dochodzimy do kategorycznego stwierdzenia, że w pracy, która jest podstawową funkcją życiową, jest życiem, niema ELEMENTU PSYCHICZNEGO, ELEMENTU TWÓRCZEGO! Posiada go jedynie czyn twórczy, którego definicji, pozwalającej go odróżnić od pracy — Braun ściśle nie podaje.

Stanowisko to jest wynikiem zapewne nawyku, wpojonego m. in. przez Kościół katolicki i marksizm — że praca jest ciężkim dopustem i ostatecznie (ostatecznie, co robić...) można ją nazwać „miernikiem wartości" ale „w dziedzinie życia gospodarczego; prawdą jest również, że praca jest obowiązkiem społecznym człowieka, a w nowem społeczeństwie wartość jednostki, jako wytwórcy dóbr ekonomicznych zależeć winna od stopnia jej natężenia". Wydaje mi się, że jest to jakby ochłap, rzucony z musu w kierunku popularnego problemu.

Niestety, wbrew twierdzeniu komentarzy do mego artykułu—„Bałwochwalstwo pracy", nie było odpowiedzią na moje wywody: odniosłem przykre wrażenie, że czytano go od końca i zatrzymano się—na końcowych wnioskach, a ponieważ brzmiały może „burzycielsko", żądając zmiany struktury społecznej, w imię zresztą MORALNOŚCI, a nie czego innego — nasunęło się widocznie podejrzenie i połączenie z marksizmem i nieodmienną zgnilizną w Sowietach.

Zatem pokrótce jeszcze ujmę przebieg mego rozumowania.

Punktem wyjściowym było zagadnienie CZŁOWIEKA i konfrontacja cech, jakie Cieszkowski człowiekowi trzeciej epoki przypisywał — z aktualną przemianą społecznej psychiki ludzkiej. „Człowiek szedł dotychczas **obok** życia — nieświadomie, albo **pomimo** życia — negatywnie, człowiek winien iść **poprzez** życie, w niem mieć również cel bezpośredni. Wtedy dopiero znajduje podstawę do tworzenia wielkich wartości społecznych i czynów bezpośrednio do zbiorowości skierowanych. Stąd silne nadzwyczaj (u Cieszkowskiego) podkreślenie **czynu, woli i świadomości.** Człowiek idzie poprzez życie jako jednostka, każdem swojem działaniem wpływająca w pewnej mierze na zewnętrzność, na zbiorowość.

Do tego punktu nietylko nie widzę rozbieżności z poprzedniemi głębokiemi wywodami Brauna o człowieku twórczym przyszłości, lecz wyraźną wspólnotę założeń. Ale doszedłszy do tej granicy, nie możemy jej nie przeskoczyć, trzeba konsekwentnie próbować wejść w życie, aby nie ściągnąć zarzutu intelektualnego sybarytyzmu i hedonizmu.

Na tej podstawie MORALNEJ starałem się szukać — w ślad za myślą przewodnią Cieszkowskiego — stosunku do jednego z najbardziej palących problemów — do pracy. Jeśli staje się ona punktem, dookoła którego rozbija się rozpaczliwie zagadnienie egzystencji człowieka, — jest moralnym obowiązkiem próbować skonkretyzowania stanowiska.

Człowiek tworzącej się już przyszłości jest niewątpliwie człowiekiem SPOŁECZNYM ze względu na nowe warunki bytowania, wymagające wzajemnej współpracy. Współpracy — a więc musi być element psychiczny, który będzie jej podkładem. Praca musi obecnie być wywyższona — aby człowiek nabrał szacunku dla własnej pracy i cudzej, aby zagadnienie współegzystencji mogło być wreszcie rozwiązywane przy pomocy również elementów psychicznych.

Oczywiście, jeśli staniemy na stanowisku statycznem — niezmienności FORMY zasad, to postawienie na piedestale pracy będzie przerażało tych, którzy przywykli do tradycyjnego ujmowania sprawy. Ale na tem właśnie polega istota **dynamizmu,** istota stanowiska syntetycznego naszej trójcy filozofów, że przy stałym kośćcu materji-treści absolutnej, jaką będzie sama moralność aprioryczna — istnieje nieustanny proces przemiany FORMY, dostosowywanie treści do CZASU I PRZESTRZENI. Jeśli dawniej zatem dla **uświadomienia** moralnego było koniecznem wpojenie hasła miłości bliźniego, to obecnie **ten sam** czynnik moralny — prawa jednostki do egzystencji — musi być uzupełniony i podany w NOWEJ formie, bardziej zrozumiałej dla współczesnego człowieka, w formie podniesienia bliźniego za jego **twórcze** bytowanie. Bo każdy człowiek jest w działaniu życiowem twórcą podświadomym, nieraz błądzącym i niemającym warunków pracy takiej, aby w nią wkładać mógł swoją energję i myśl. I tak jak hasło miłości bliźniego miało dokonać przemiany w psychice przez zmuszenie do uwzględnienia istnienia innych jednostek, tak nowem uzewnętrznieniem moralności jest żądanie uznania dla pracy, gdyż pojmujemy ją jako funkcję życiową, JAKO ŻYCIE SAMO. Czynność rozumu twórczego — to przecież też praca. A zatem nie do pomyślenia jest wyeliminowanie, wyssanie z niej elementów psychicznych, uczynienie z człowieka maszyny. Człowiek jako jednostka twórcza musi mieć warunki objawiania twórczego rozumu. Dlatego więc winno ustalić się powszechne przekonanie **o prawie** do pracy i o konieczności **pracy celowej.** Praca celowa — to czyn twórczy i jeśli Braun to ściśle rozdziela, to dlatego, że w wywodzie analitycznym widzi to co jest, a nie co być powinno, widzi obecne obdarcie wszelkiej godności z pracy, która traktowana jest jako fizyczny wysiłek i na płaszczyźnie **płaca — za pracę.**

Postulat wywyższenia pracy był zatem wynikiem założeń o twórczym człowieku i jest tego nieuchronną konsekwencją. Zdawało mi się zatem, że w myśl komentarza odpowiedź będzie zbijaniem mego sposobu ujęcia moralności społecznej u Cieszkowskiego. Stało się coś zupełnie innego. Udowodniono naraz, że wogóle próba rozwiązywania zagadnień pracy a także problemów gospodarczych jest jednym z fatalnych błędów, których pierwszym było... usunięcie z ustawodawstwa prawa bożego przez Rewolucję francuską!

Obawiam się jednego: abyśmy zamiast wyważyć drzwi na wielką przestrzeń przyszłości, nie znaleźli się w przedsionku Akcji Katolickiej. A teologiczny katolicyzm to choroba prawie nieuleczalna i przytępiająca umysł; i tak ostatnio zatrwożyło mnie w numerze „Zetu" błagonadiożne wyliczenie wszystkich zdań ewangelji jedno po drugiem, gdzie było słówko „mądrość". Słownik etymologiczny! Biedni apostołowie, naprawdę warci byli lepszego losu.

Kazimierz Zieliński.

O „Czystej Formie"

(Ciąg dalszy).

Nie zrobiwszy żadnego założenia jako punktu wyjścia, nie będziemy mogli teoretycznie oddzielić sztuki od innych zjawisk. Co najwyżej będziemy mogli skonstatować, że wszystkie zjawiska mają treść i formę, określić sztukę jak wszystko inne, jako pewną treść w pewnej formie i pisząc o sztuce analizować zawarte w niej treści życiowe, co przeważnie czynią krytycy malarscy i teatralni, mniej krytycy w poezji, a najmniej muzyczni, ponieważ, jak to zauważyłem, o uczuciach wyrażanych przez muzykę, trudno jest mówić wogóle. A czasem, jak to również czynią krytycy w poprzedniej proporcji, wspomnieć coś o formie, jako o naczyniu dla pewnej treści. Wszelkie założenia dodatkowe, bez jakiegoś założenia fundamentalnego n. p że sztuka jest wyrazem duszy ludzkiej, że jest chęcią przypodobania się, narzucenia komuś innemu swoich uczuć i myśli, nawet powiedzenie, że jest Pięknem, okazują się nie wystarczające. Jest mnóstwo innych istności, które są wyrazem duszy ludzkiej, które nie są sztuką; narzucamy myśli i uczucia także w sposób zupełnie nie artystyczny i tak samo staramy się komuś przypodobać za pomocą środków nic ze sztuką nie mających wspólnego. Nawet pojęcie Piękna nie zróżniczkowane okazuje się nieprzydatne, jak i określenie dodatkowe, że sztuka musi być twórczością człowieka. Piękny jest dla nas jakiś widok, kobieta dla mężczyzny i naodwrót, piękny może być koń, krowa, maszyna, i inne przedmioty nie będące dziełami sztuki, a twórczością jest technika, nauka i działalność społeczna.

Ale jeśli zróżniczkujemy odpowiednio pojęcie Piękna, może ono się nam początkowo przydać, poczem musi być zastąpione pojęciami ściślejszemi. Pojęcie Piękna implikuje pojęcie podobania się. Podobanie się, lub niepodobanie się jest czemś bezpośrednio danem, dającem się opisać, ale nie uzasadnić. Mamy jeden pewnik, że stosunek nasz do sztuki jest bezpośredni, to znaczy, że podobanie się lub niepodobanie się nie wynika z pojęciowego zrozumienia, jakkolwiek w przenośni możemy powiedzieć, że podoba się nam traktat filozoficzny lub maszyna, której konstrukcję zrozumieliśmy przez wytłomaczenie.

Ponieważ samo niezróżniczkowane pojęcie Piękna okazuje się nieprzydatnem, musimy przyjąć założenie pierwotne, że **istotą sztuki jest forma.** Pojęcie Piękna różniczkuje się wtedy na pojęcie Piękna Życiowego, związanego z użytkowością życiową przedmiotu, lub zjawiska i na pojęcie Piękna Formalnego, które polega tylko na samym porządku, formie, czyli konstruktywności przedmiotu, czy zjawiska. To będzie piękno w ścisłem znaczeniu artystyczne. Należy zauważyć, że mogą być przedmioty, posiadające oba te rodzaje Piękna. Odpowiednio będziemy mieli podobanie się życiowe i podobanie się formalne. Ponieważ jednak wszystkie opisane poprzednie elementy wszystkich szeregów miały formę, wszystkie mogą się nam artystycznie formalnie podobać, lub nie podobać. Tak jest oczywiście, ale mogą się mniej lub więcej artystycznie podobać w zależności od proporcji dwóch składników: formalnego i życiowego. O ile składnik formalny przeważa, a życiowe pierwiastki stanowią coś drugorzędnego, będziemy mówić o podobaniu się artystycznem.

Forma jest tem, co nadaje pewną jedność złożonym przedmiotom i zjawiskom.

Zadowoleniem estetycznem, w odróżnieniu od innych przyjemności, czysto życiowych, nazywam właśnie pojmowanie tej jedności i to bezpośrednie, nie przepuszczone przez żadne kombinacje pojęciowe. Określam to inaczej jako zcałkowanie wielości elementów w jedność. Określiwszy tak Piękno Artystyczne, możemy teraz powiedzieć, w których miejscach wymienionych szeregów będą granice, od których będziemy liczyć dzieła sztuki. Będą to te miejsca, w których we wrażeniu doznawanem od odpowiednich im przedmiotów i zjawisk, zacznie się przewaga samej formy nad treścią, nastąpi całkowanie wielości w jedność, bez żadnych ubocznych względów, a jedynie na tle czysto formalnej, bezpośrednio działającej konstrukcji tych przedmiotów i zjawisk. Taką, samą przez się działającą formę, wywołującą estetyczne zadowolenie, nazywam Czystą Formą. Nie jest to więc forma pozbawiona treści, bo takiej żaden żywy stwór stworzyć nie potrafi, tylko ta, w której życiowe składniki stanowią element drugorzędny. W abstrakcji możemy na każdy przedmiot i każde zjawisko patrzeć z punktu widzenia jego formy. Ale nam nie chodzi tu o abstrakcję, tylko o bezpośrednie działanie i tylko bezpośrednio działającą t. zn. odczuwaną formę, nazywam Czystą Formą.

Jaka teraz będzie rola elementów życiowych, zanieczyszczających najbardziej nawet abstrakcyjną Czystą Formę. W muzyce elementami życiowemi są uczucia. Muzyka może być albo środkiem do ich wyrażenia, albo też mogą one być tylko pretekstem do pewnego napięcia dynamicznego i zabarwienia jakościowego części, składających muzyczny utwór. W ostatnim wypadku mamy do czynienia z Czystą Formą w muzyce. W malarstwie podobieństwo części kompozycji do pewnych przedmiotów będzie nadawać im napięcia kierunkowe. Przy pomocy tego pojęcia możemy wyeliminować pojęcie przedmiotu i jego deformacji z estetyki, pojęcie, które implikuje pojęcie imitacji tego przedmiotu, a dalej pojęcie rzeczywistości wogóle, które tak zaciemnia prosty pogląd na sztukę. Z chwilą, kiedy mamy kompozycję malarską, składającą się z poszczególnych kształtów w zamkniętej przestrzeni, nie jest obojętnem dla całości to, gdzie n. p. dany kształt częściowy zaczyna się i kończy, w którą stronę uważamy, że jest skierowany. Właśnie podobieństwo do przedmiotów wyznacza w sposób jednoznaczny te kierunki, nadające im napięcie kierunkowe. Oczywiście podobnie jak uczucie w muzyce, stopione jest w jedność z danym tematem, tak samo w powstającej w wyobraźni malarza kompozycji, kształty powstają razem z ich napięciami kierunkowemi. Proces twórczy jest jednorodny; tylko opisując go musimy wyszczególnić w nim składowe jego momenty niesamodzielne.

Przechodząc do poezji i teatru muszę zauważyć, że sytuacja w sferach tych jest daleko bardziej skomplikowana. Nie mamy tu do czynienia z elementami jakościowemi prostemi, jak w malarstwie i muzyce t. j. z barwami ujętemi w formy częściowe i dźwiękami ujętemi w rytmy, tylko z elementami złożonemi. Do dźwiękowej wartości słowa, dołącza się jego znaczenie i obraz wyobrażeniowy, który ono wywołuje. Nie każde słowo w równym stopniu wywołuje obrazy. Czasami kompleks znaczeniowy prywatny, czyli suma tego, co jest związane z danym znakiem i co powoduje, że znak ten nie jest pustym dźwiękiem, ale właśnie pojęciem, o pewnem znaczeniu, może składać się ze wspomnień najrozmaitszych innych jakości: dotykowych, smakowych, czuć mięśniowych i wewnętrznych.

Nowością mojej teorji jest właśnie to, że uznałem znaczeniowy element słowa za element artystyczny. W ten sposób tylko, według mnie, daje się utrzymać teorja Czystej Formy w sztukach złożonych i mam wrażenie, że zdaje ona dokładnie sprawę z rzeczywistości. Elementy treści są jednocześnie elementami artystycznemi. Cała rzecz polega na tem, że stopione w jedność z elementami dźwiękowemi i wyobrażeniami obrazów, dają nowe złożone elementy, których konstrukcją jest Czysta Forma w poezji. Dźwięk, obraz i znaczenie muszą stanowić jedność, aby konstrukcja ich dała wrażenie estetyczne. Nazywam tę nową jakość **jakością poetycką.** Dobrym poetą będzie nie ten, który przez użycie wspomnianych trzech elementów, w powstającej w nim formalnej poetyckiej koncepcji, potrafi uczynić z nich absolutną jedność, jak chemik, łączący pierwiastki w nowe połączenie chemiczne, nie podobne do żadnego z nich z osobna wziętego. Na tem polega dziwne działanie dobrych wierszy. Słuchając ich nie wiemy właściwie w jakim jesteśmy świecie: obrazów, dźwięków czy znaczeń słów. Pojmujemy bezpośrednio ich amalgamat w ogólnej konstrukcji poematu, a kiedy wiersz się skończy, budzimy się jakby ze snu, jakbyśmy byli w jakimś nieznanym wymiarze. Dlatego to najtrudniej chyba nauczyć się być dobrym poetą, nie mając tej tajemniczej zdolności wytwarzania amalgamatów pozornie heterogenicznych pierwiastków. Można nauczyć się co najwyżej pisać poprawnie wypracowania w rymowanej formie na zadany temat myślowy, lub uczuciowy. Zrekonstruowanie w pamięci wrażenia ze słyszanej poezji jest prawie niemożliwem, podobnie jak zrekonstruowanie pewnych dziwaczności sennych.

Jeszcze trudniejsza rzecz jest z teatrem, gdzie dołącza się czwarty element: działanie, mające również pierwiastek znaczeniowy, jak słowo. Działanie zaś jest częścią zmiennego obrazu realnego, z którym łączą się obrazy zasugestjonowane przez słowa. Przytem zaś jeszcze kombinacje dźwiękowe mogą być niezmiernie urozmaicone, poza dźwiękami samych słów. Połączenie tych różnorodnych pierwiastków w kompleksy amalgamatów, tworzących całość konstrukcji jest zadaniem formistycznego dramaturga, reżysera, aktorów i dekoratora. Właściwie autor daje tylko pretekst dla twórczości wyżej wymienionych artystów. Oni stwarzają istotną sztukę na scenie. Tę nową jakość, powstającą ze zamalgamowania się wymienionych pierwiastków nazywam **jakością teatralną.** O ile nowa poezja zrealizowała swoją Czystą Formę, o tyle teatr formistyczny jest jeszcze w zawiązku i niewiadomo jakie horyzonty mogą się przed nim jeszcze otworzyć. Może to wpłynąć też na wystawienie, zupełnie inne od dotychczasowego, dzieł dawnych mistrzów n. p. u nas Słowackiego, których gra się i wystawia przeważnie realistycznie, zatracając wartości formalne ich dzieł. U nas za prekursorów formizmu w teatrze należy uważać Wyspiańskiego i Micińskiego. U pierwszego przeważa element obrazowy, u drugiego mamy idealną równowagę wszystkich pierwiastków.

Jeszcze jedno dodatkowe określenie dzieła sztuki: jakkolwiek wykonanie jego i opracowanie może być czynem w pewnych wypadkach zbiorowym, sam pomysł, mgławica formalna, z której ono się konsoliduje, musi powstać u jednego indywiduum. Twierdzę, że nawet w sztukach, których dzieła stają się w czasie: w muzyce, poezji i teatrze, pierwsza koncepcja musi mieć charakter przestrzenny, ponieważ nie możemy sobie wyobrazić, ani pomyśleć wyobrażenia jednoczesnego całego kompleksu czasowego. Chyba, że mamy do czynienia z improwizacją, czyli z doczepianiem jednych kawałków do drugich. Ale tak powstałe dzieło nie może mieć tego stopnia konstruktywności, co rzecz skonsolidowana z formalnej mgławicy, danej u podstawy, jako potencjalna całość.

Ponieważ wszystko, co istnieje, a więc: my sami i psychicznie i fizycznie, wielkie kompleksy zjawisk w naturze i przedmioty — mają tę cechę zasadniczą, że stanowią w mniejszym, lub większym stopniu pewne całości i jedności, a składają się z części w tę jedność związanych, czyli stanowią jedność w wielości, lub naodwrót, prawo to uważam za zasadnicze prawo istnienia. Dlatego twierdzę, że sztuka wyraża zawsze jedno i to samo, to jedyne prawo, w sposób bezpośredni, nie uwarunkowany żadnemi względami ubocznemi, życiowemi, użytkowemi i rozumowemi. To uczucie jedności w wielości jest nam bezpośrednio dane w postaci jedności naszych osobowości, naszych „ja" i dlatego nazwałem sztukę wyrazem jedności osobowości. Ponieważ uczucie to jest podstawowe, nazwałem je uczuciem metafizycznem. W przeciwieństwie do innych i stąd wypływa mnóstwo nieporozumień między mną, a mymi oponentami. Możliwe, że termin ten był nieszczęśliwie wybrany. Ale jeśli się przeciw pewnemu terminowi występuje, trzeba zawsze pamiętać o tem, w jakiem znaczeniu dany autor go używa, trzeba wogóle pamiętać definicje wprowadzonych pojęć. Inaczej dyskusja nie ma żadnego sensu. Nie będę wchodził tu dalej w filozoficzne uzasadnienie tych twierdzeń. Chodzi mi o zaznaczenie tego, że jakkolwiek możemy stworzyć teorję Czystej Formy nie wprowadzając filozofji, to jednak głębsze uzasadnienie tej teorji musi mieć podstawę w zasadniczych prawach istnienia wogóle, czyli w prawach Ogólnej Ontologji.

Ogólnie więc możemy określić dzieło sztuki, jako konstrukcję dowolnych elementów prostych i złożonych, stworzoną przez indywiduum jako wyraz jedności jego osobowości i działającą w sposób bezpośredni przez samą konstruktywność.

(c. d. n.) **St. I. Witkiewicz.**

---

czyzn i osobno dla brył, i na podstawie danych powierzchni, czy objętości obliczać wymiary linearne. Strzemiński dobrze chyba zdaje sobie sprawę, że ciężar zagadnienia leży właśnie po stronie **jakości stosunku,** bo jeżeli przyjrzeć się załączonym przez niego przykładom obliczeń rytmu, zauważymy, że stosuje zawsze

n = 8:5

który to stosunek jest bardzo bliski t. zw. złotego podziału odcinka i nie daje zbyt widocznych wahań dla płaszczyzn i brył. Sposób podchodzenia do dzieł sztuki przez Strzemińskiego sugeruje, że możliwe jest dokładne wykrycie wszystkich praw i warunków, potrzebnych do stworzenia dzieła sztuki, w takim stopniu, że przez stosowanie się do tych praw [illegible] da się, na podstawie czysto matematycznych przepisów i obliczeń stworzyć dzieło sztuki. Gdyby tak było, sztuka przestałaby być sztuką, a stałaby się wprawdzie nie nauką, ale precyzyjnem rzemiosłem. Nie wiem czy warto tworzyć takie kucharskie przepisy na dzieło sztuki? Czyż prawdziwa twórczość nie kpi sobie z gotowych teoryj? Raczej każdorazowo trzeba budować teorję, ażeby uzasadnić powstanie takiego lub innego dzieła sztuki o wysokiej wartości i sile oddziaływania. Niewątpliwie, twórczość i sztuka podlegają też pewnym prawom, lecz prawa te są znacznie ogólniejsze, niżby tego chciał Strzemiński; są to prawa warunkujące twórczość, ale nie narzucające jej pęt przepisów formalnych. Mojem zdaniem są to prawa równie ogólne, jak te, które rządzą życiem i jego rozwojem. Twórczość jest najbezpośredniej związana z życiem, kto wie, czy nie z życiem biologicznem, w sensie najogólniejszym i z życiem wszechświata, t. zn., że jest jakby odbiciem procesów, zachodzących w życiu i wszechświecie.

Adam. Sztuka — twórczość. Może i masz rację. Trzeba do tych spraw podchodzić, nie wykluczając „miarki i wagi", lecz nie z doktrynerstwem. Sztuka to nie rozwiązywanie zadań matematycznych lub arytmetycznych, i żeby stworzyć dzieło sztuki, nie jest koniecznem znać rachunek różniczkowy. Może jednak poszukiwania, czynione przez zwolenników różnych izmów dadzą kiedyś rezultaty. Nie zaprzeczysz, że prace Strzemińskiego i Kobro nie są pozbawione ładu i harmonji i mogą się podobać.

Paweł. Niektóre — tak. Mogą też oddać pewne usługi przy projektowaniu wnętrz, w architekturze. Ale to nie skończone dzieła sztuki, to tylko próby i eksperymenty. Zresztą jestem zdania, że teorja Strzemińskiego znamionuje raczej cofanie się, niż pójście naprzód. Jest ona objawem obawy i ucieczki przed wieloplanowością sztuki i życia w ciasne komóreczki geometrycznego patrzenia na świat. To sylabizowanie, dadaizm, rozkład sztuki. Może i ma rację Witkiewicz, mówiąc, że sztuka się kończy.

Adam. No, nagadałeś się setnie. Dochodzi już 23-cia. Chyba wyjdziemy.

Paweł. Chodźmy.

Przegląd Prasy

KONIECZNE SPROSTOWANIE.

W szeregu pism ukazały się jednobrzmiące notatki o sensacyjnych procesach oczekujących Warszawę; pisze się tam m. in.:

„We wrześniu rozpocznie się sprawa Zenona Przesmyckiego (Miriama) przeciwko redaktorowi pisma „Zet“ — Jerzemu Braunowi o zniesławienie. W piśmie „Zet“ ukazał się artykuł, w którym autor zarzucił Miriamowi przywłaszczenie i utrzymywanie w ukryciu rękopisów Stefana Żeromskiego i Hoene-Wrońskiego“.

Sądzimy, że wypada, w imię prawdy, sprostować nieco tę informację. Otóż stwierdzamy, z aktem oskarżenia w ręku, że **Zenon Przesmycki (Miriam) skarży o zniesławienie nie „Zet“, lecz tygodnik „Jutro Pracy“, w którym ukazał się artykuł** p. t. „Tragiczny starzec“. Miriam wymienia w swej skardze ustęp, w którym autor art. p. J. Horzelski, zarzuca mu przywłaszczenie rękopisów Żeromskiego, należących do Pen-Clubu; redakcję „Zet“ pociąga on do odpowiedzialności tylko za przedruk tego ustępu. Skarga ta **nie dotyczy więc wcale zarzutów podniesionych przez J. Brauna w sprawie spuścizny rękopiśmiennej po Hoene-Wrońskim, co nie jest dziwne, gdyż wszystkie te zarzuty, od A do Zet, są prawdziwe.**

W tem oświetleniu łatwo zrozumieć istotny sens tej sprawy. Ponieważ **Zenon Przesmycki wie dobrze, że Jerzy Braun ma rację,** zarzucając mu bezczynność i opieszałość w 35-letniej pracy nad spuścizną Wrońskiego, za rzeczoznawcę której uchodzi oddawna w opinji publicznej — przemilcza zupełnie tę sprawę. **Aby jednak uspokoić opinję, skarży „Jutro Pracy“, w którem wystąpiono przeciw Miriamowi na własną rękę;** prasa zaś informuje, (przemilczając znów „Jutro Pracy“), że Miriam skarży o zniesławienie nie kogo innego, lecz właśnie Jerzego Brauna — i to z powodu zarzutu przywłaszczenia rękopisów Żeromskiego **(którego to zarzutu Braun Miriamowi nie stawiał)** i Wrońskiego (czego wcale w skardze **niema).**

Byłoby interesującem dowiedzieć się, kto dostarczył prasie tych błędnych informacyj.

WESOŁA HISTORJA.

W „Prawdzie“ łódzkiej, piśmie poważnem, choć nie bezstronnem, ukazał się w nrze. z dn. 3 lipca br. nieprawdopodobny artykulik podpisany inicjałami W. P pt. „Powódź pornografji i lawina kryminalistyczno - seksualna.“ Artykulik ten komentujący przytoczony z 7-go nru „Zet“ ustęp z „Przeglądu prasy“ pt. „Wiadomości seksualne“ działa na czytelnika po wszystkich innych, poważnych i rzeczowych artykułach poświęconych zagadnieniom ekonomicznym — jak gaz rozweselający. Zarazem odurza i pobudza do śmiechu. Autor jego — po odpowiednich cytatach z „Zet“, bierze w obronę „Wiadomości Literackie“, stwierdzając, że zaspakajają one tylko zapotrzebowanie czytelnictwa polskiego na sensacje kryminalistyczne i seksualne. Na zakończenie robi kapitalny wynalazek, że nie one są winne, lecz właśnie takie pisma jak „Zet“, przez swoje „zakłamanie“. Dowiadujemy się zatem, że wpływ „Zetu“ na społeczeństwo polskie prowadzi w prostej linji do zalewu wydawnictw pornograficznych, że tedy pośrednio my, nie kto inny, szerzymy w Polsce pornografję.

Być może, że wywody te skierowane były pod innym adresem, ponieważ jednak zostały „popełnione“ na marginesie cytatów z naszego pisma, musimy je wziąć do siebie. Usiłując wykryć zagadkowy bieg myśli p. W. P. (o ile wogóle myślał, pisząc te dziwne rzeczy), doszliśmy do wniosku, że teza jego jest następująca:

Wszelka akcja budzi reakcję. „Zet“ nawołuje do dyscypliny etycznej i intelektualnej, więc społeczeństwo w odpowiedzi na to musi rzucić się na pisma pornograficzne. Zatem „Zet“ jest winne. Podobnie winien jest rząd, gdy organizuje państwo, bo społeczeństwo na złość popada wtedy w dezorganizację. Winne są pisma i książki naukowe, bo jako słuszną reakcję wywołują analfabetyzm itd. Rozbrajająca logika.

PO SIEKIERSKU „DO DNA“.

W dziale literackim Gazety Polskiej z dnia 24 lipca 1932 r. jeden z poetów młodego pokolenia zadebiutował w prozie sporem opowiadaniem. W opisie powodzi, porywającej zrąbane drzewa, autor dążąc do prawdy, nie zaniedbał nawet drobniejszych szczegółów, byleby podnieść plastykę obrazu. W pewnem miejscu czytamy: **„Gdzieniegdzie widać było płynące topory“.** Znany z miłości do pięknie brzmiącego słowa, a mało, widocznie, mający do czynienia z wodą poeta wywnioskował prawdopodobnie, że jeżeli istnieje wyrażenie „pływać po siekiersku“, to chyba i topory mogą pływać. A może to tylko licentia poetica?

PROSIMY P. T. ABONENTÓW O ODNOWIENIE PRENUMERATY ZA 2-gi KWARTAŁ. NR. KONTA P. K. O. WARSZAWA, 153,210.

Borsuki

Uwagi o książce Leonowa

(Leonid Leonow: Borsuki. Przekł. z ros. dr. J. P. Zajączkowskiego. Towarzystwo Wyd. „Rój“. Warszawa, 1932, str. 271).

Leonow uważany jest za wschodzącą gwiazdę piśmiennictwa rosyjskiego na emigracji. Nie znaczy to wcale, by grawitował ku starej, białej Rosji; przeciwnie Leonow, przy wszystkich pozorach bezstronności i rozległości horyzontów społecznych, sympatyzuje wyraźnie z czerwoną gwiazdą. Zresztą wiem o nim niewiele, będę tedy mówił tylko o jego książce.

Jest ona niewątpliwie ewenementem literackim. Technika pisarska godna podziwu. Styl jędrny, gruboziarnisty, bez werbalizmu i smakoszostwa słownikarskiego, ale z poczuciem wagi i sugestywności słowa, jako elementu poetyckiego. Książka otworzona na chybił trafił, na którejkolwiek karcie, świadczy o tem dosadnie.

„Zariadje na jesieni kwaśniało — podobnie kwaśnieje twaróg w zapomnianej dzieży. Zapachy, przesiąknięte wilgocią, łączyły się w ścisłe kłębki, płodziły się i mnożyły, wszystkie razem czuć było szczeniakiem, który suszy się przy ogniu“.

Albo:

„Otaczający ich jałowiec, zdawało się, był wcieleniem ich milczenia. Jałowiec to drzewo skryte, kłujące, niedostępne, zamknięte w sobie, surowe w stosunku do życia, najmądrzejsze z pośród naszych drzew: swe błękitne i różowe pierścienie kładzie skąpo, bez pośpiechu i w każdym pierścieniu jest zapach spokoju, milczenia, wiedzy“.

Albo (ostatnie zdanie powieści):

„Antoni milczał i patrzał teraz na to samo, na co w tej samej chwili patrzyli Nastia i Misza — na księżyc — świeży wiór brzozowy, igraniem i junactwem wiatru zaniesiony na obłoki“.

I jeszcze:

„Wzburzone siły Sieni dawały mu uczucie zwycięstwa. Ale serce nie chciało bić równomiernie z gasnącemi, rozpełzającemi się hałasami miasta. Stukało po swojemu, szybko, ostro, władczo. Podobnie młody źrebak pędzi w nieznaną mgłę, niepodkutemi jeszcze kopytami uderzając po donośnej, nocnej drodze“.

Trudno nie uchylić czoła przed zwięzłością i miąższością tej mowy, przed pewnem i trafnem wiązaniem zdań w spokojną, rytmiczną prozę, łatwo poddającą się jarzmu świadomej woli pisarza. Znać pierwszą klasę rzemiosła. Przytem uderza nowoczesność, świeżość techniki pisarskiej, nieufna ucieczka od wszystkich trącących myszką, a niezawodnych pod względem efektu chwytów. Jednego tylko nie ustrzegł się Leonow: W swej ortodoksyjnej troskliwości o nowość rynsztunku, oraz o ukrycie wszystkich szwów roboty pisarskiej, posunął się tak daleko, że wyszła na wierzch właśnie ta chęć ukrycia. Zapobiegliwy wysiłek autora jest widoczny. Czytelnik odgaduje, że oto tu powinno być takie a takie rozwiązanie sceny, dopełnienie obrazu czy zdania, ogniwo akcji — a niema go, bo autor starał się uniknąć wszelkich oczywistych, oczekiwanych przez widza pociągnięć pendzla.

Stąd zapewne, z tej metody, czy też maniery wynikło w tej książce tyle skrótów, niedomówień, przeskoków w akcji i w ciągłości logicznej. Wciąż tu coś trzeba samemu uzupełniać, dopowiadać, wciąż trzeba dorozumiewać się, jak to tam właściwie było. Nie można zresztą robić autorowi zarzutu z jego poglądu, że należy czytelnikowi barykadować drogę, a nie ułatwiać. W tym wysiłku psychicznym, w samorzutnem wygładzaniu nierówności, w tem jakby współkomponowaniu akcji przez czytelnika może tkwić siła pobudzająca, dynamiczna tej książki.

Jednakowoż w związku z tem pozostaje pewien arcyważny problemat, natury ogólnej, ale dotyczący w pewnej mierze i „Borsuków“.

Czytałem niedawno „Biesy“ Dostojewskiego. Tam również roi się od niedomówień, od ukrytych szwów akcji i tajnych sprężyn rozwijających się wypadków (oczywiście w innem znaczeniu niż w „Borsukach“); tam także charaktery ludzkie i zasadnicze problemy ideowe wyłaniają się mgliście, jakby ukradkiem z poza nagmatwanego gąszczu szczegółów, czynności ludzkich, epizodów, pozornie nie związanych ze sobą niczem. Ale u Dostojewskiego poprzez te niedomówienia przebłyskuje naprawdę coś tajemniczego, jakaś metafizyczna olbrzymiość, podczas gdy w Leonowie u zbiegu wszystkich tych dróg i ścieżyn natrafia się prawie na pustkę. Dlatego książka jego nie niepokoi, a może nawet pozostawia po przeczytaniu wrażenie chłodu. Skąd to pochodzi?

Tu dopiero dochodzimy do sedna naszkicowanego powyżej problemu. Pisarze nowocześni boją się uproszczeń jak ognia. Dlaczego? Bo w gruncie rzeczy mają niewiele istotnego do powiedzenia. Problem metafizyczny, otwierający przed myślą ludzką transcendentne perspektywy, jest już sam przez się tak trudny i zawiły w swej głębi, że nie wolno komplikować go stylem, formą wypowiedzi. Postuluje on prostotę. Natomiast tam, gdzie niema wielkiego problemu, trzeba uciec się do labiryntowych komplikacyj stylistycznych i psychologicznych, żeby pod-imitować głębię i zawiłość. Wiersz o rzece i gołębniku wymaga karkołomnych wykrętasów formy, aby przykuł uwagę i podrażnił niespodzianością efektów nasz smak estetyczny. Przeciwnie wiersz o Bogu musi być prosty i posługiwać się elementarnemi środkami poetyckiemi. Tajemniczość, pobudzająca uczucia metafizyczne, jest już skoncentrowana w samej treści utworu.

Ale pozbawieni kryterjów twórcy i konsumenci dzieł sztuki, znałogowani do komplikacyj formalnych, nie umiejąc odróżnić, do jakiej kategorji należy dany utwór, wpadają w snobizm estetyczny i „lecą“ na zawiłość, kabalistyczność i niespodzianość (w poezji na t. zw. „peiperyzm“), które decydują w ich rozumieniu o „nowoczesności“ utworu.

Zastanawiałem się poważnie, czy u Leonowa nie zachodzi właśnie ta skłonność do komplikacyj formalnych, w braku skomplikowanej treści (rozumianej zarówno jako t. zw. akcja, jak i jako treść psychiczna postaci działających). Wydaje mi się, że tak jest w istocie. Światopogląd autora nie jest rozległy. Problematyka z jaką zmaga się jego intelekt, wygląda na dość ubogą. Nie widzę żadnej metafizycznej głębi w jego stosunku do rzeczywistości. Cała jego ideologja składa się z kilku przecinających się w jednym punkcie linij prostych. Ten punkt to młodociany jakiś, nieokreślony humanitaryzm; te linje zaś, to prymitywnie pojęty pacyfizm, nieumotywowany ateizm, pogardliwe machnięcie ręką nad religją, nienawiść do posiadaczy, prostoduszny kult Rosji chłopskiej i t. d. Konflikt ideowy, a zarazem społeczny, na którym zbudował Leonow swą książkę — to antynomja wsi i miasta, upostaciowana dość schematycznie w osobach dwu właściwych bohaterów powieści: braci, bolszewika Pawła i „zielonego“ Sieni. Zwycięża bolszewik, ze swoim zmysłem konstrukcji i wolą organizacyjną; rozchełstana wolność chłopska, pozbawiona kośćca ideowego musi ulec. Konflikt ten stwarza pozór „zagadnienia“. Ale jest to zagadnienie niezmiernie prymitywne, z gruba ociosane, ugrzęzłe gdzieś w pierwocinach człowieczego bytowania społecznego na ziemi, równie dobrze możnaby wysunąć na pierwszy plan sprawę nienawiści między hordami koczującemi, a plemionami osiadłemi, w czasie wędrówek narodów. Historjozoficznie i to jest ważne. Ale człowieczeństwo oddawna już sięgnęło wyżej i powrót ku tym szczeblom nie przystoi tym zwłaszcza, którzy pretendują do budowania doskonalszej, jutrzejszej ery.

Leonow ma dwa usprawiedliwienia. Po pierwsze Rosja współczesna, pędząca pełną parą naprzód, przez dziwną sprzeczność uwikłana jest zarazem w bardzo zacofanych, pierwotnych formach życia zbiorowego; na jej olbrzymich obszarach gnuśna, tatarska Azja pęcznieje dopiero na drożdżach europejskiej cywilizacji. Po drugie, bolszewizm, wbrew powszechnym mniemaniom, jest koncepcją przeraźliwie wsteczną i siłą rzeczy musi strącać ludzkość ku dolnym piętrom wegetacji społecznej, niedalekim od zorganizowanych gromad zwierzęcych. Nazwa książki trafia w sedno: chłopska Rosja zbuntowanych brygad leśnych to prawdziwe „borsuki“, ale radziecka Rosja skoszarowanego w imię Marksa proletarjatu miejskiego — to niewiele więcej, niż kopiec termitów.

Równie mało skomplikowana, jak świat problemów, jest u Leonowa psychologja ludzka. I to wprawdzie kryje się pod maską niespodzianych komplikacyj psychologicznych, ale wrażenie zawiłości odnosi czytelnik (współczesny snob-inteligent) z powodu obcości i pierwotności pokazanych tu dusz ludzkich. Reakcje uczuciowe, tok myśli, postępki, są rzeczywiście niepokojąco odmienne od tego, co — logicznie wnioskując — odbywać się w takich okolicznościach powinno. Ale niech nas to nie łudzi. Tak właśnie reagują ludzie-twory przyrody, ludzie o wąskim zakresie pojęć, ludzie, żyjący w głuchym, nawpółzwierzęcym, niezrozumiałym świecie instynktów, popędów gatunkowych, pożądań.

Że cały problem rewolucji społecznej sprowadza się we wsi Wory, pod powierzchnią złudnych pozorów, do sprawy walki dwu siół o Zinkinowską łąkę — to może być arcyludzkie i prawdziwe, ale świadczy nie o jakiejś dziwności metafizycznej i komplikacji chłopskich mózgów, lecz o ich dziecięcej tępocie. Prostoduszne zastanawianie się starców, bab i dzieci nad rodzajem mąk, jakie trzeba zadać bolszewickiemu funkcjonarjuszowi Połowinkinowi (może przysmalać nad ogniem? — a może dać komarom — tylko czy komary o tej porze dość jadowite?) — to wcale nie niesamowitość psychiczna, ale zwykłe, surowe okrucieństwo ludzi o grubej skórze.

Semen gromadzi koło siebie chłopów. Wieś hula, dom ispołkomu płonie. Lotni obwarowują się w lasach. Rzekłbyś, że to poważny ruch społeczny. Sam Semen gorączkuje w ten sposób:

„...zebrać miljon, i z kosami, z drągami... Jesteśmy! Może myślicie, że nas niema? Jesteśmy! My dajemy chleb i krew. Zapomnieliście? To bić was i pałką, i głodem, i zarazą. Miljonem skrzypiących soch zaorze się miasto. Niech się tam zboże kłosi a dziewczyny śpiewają swoje głupie pieśni. O nas nie można zapomnieć, nas dużo. My — **to wszyscy.** My — to sama ziemia“...

Ale oto gromada rozłazi się. Lotni opuszczają obóz. Semen pyta w rozpaczy: „Zacząć umieliście, a kończyć to kto za was będzie?“.

Odpowiadają mu zarzutami. Że to, że owo. A najgorętszy brodacz przypomina wypuszczonego wolno bolszewika: „On mi cały dom rozwalił, z ogrodu wszystek owoc powyrzucał... To też przyszedłem tu. Stąd, myślę sobie, dostanę go. A tyś go puścił bez niczego! Niema w tobie sprawiedliwości, Semenie Saweljiczu. Skrzywdziłeś mnie, och, strach powiedzieć, jakeś mnie skrzywdził... A czym ci to nie służył?!“.

Oto macie ruch społeczny i komplikację psychologiczną.

Z tem wszystkiem książka napisana jest świetnie. O stylu i języku już mówiłem, szkielet konstrukcyjny tworzy z urywkowych fragmentów jednolitą, dobrze zmontowaną całość. Pierwsza część akcji w mieście, druga i trzecia na wsi. Tam dopiero jest Leonow w swoim żywiole. Trzeba przyznać, że ta wieś występuje przed nami plastycznie, wypukło, że aż dyszy zapachem pól i lasów, odorem bydła i potem znużonych kosiarzy.

Czy to jest realizm? I tak i nie. Bo lgnąc do konkretnej, codziennej rzeczywistości, podpatrując przenikliwie wymowę drobnych epizodów życiowych i przedmiotów, Leonow unika dokładności w opisie, zaznacza tylko kontury krótkiemi, urywkowemi dotknięciami pendzla i idzie dalej. Przytem znać dążenie do pewnej swoistej stylizacji, którą też udało mu się osiągnąć.

J. Braun.

Odpowiedz Redakcji

Erg. (Kraków). Uwagi Pańskie o szkodliwości pesymizmu są bardzo słuszne. Istotnie „powrotna fala optymizmu musi przezwyciężyć obecną falę rezygnacji i zwątpienia“. Błędnem natomiast jest mniemanie, jakoby artykuł wstępny w 7-mym n-rze „Zet“ p. t. „Za mały kryzys“ był wyrazem nastrojów pesymistycznych i zrezygnowanych. Wprost przeciwnie, prowadzi on do optymistycznych wniosków i nadziei.

Jeżeli bowiem wykrywa się celowość we wszelkich procesach i zjawiskach historycznych, jeżeli uważa się kryzys współczesny za konieczny i niezmiernie pożyteczny środek, pobudzający twórczą energję ludzkiego rozumu, jeżeli wreszcie uważa się ten trudny okres dzisiejszy za wstęp do wielkiej ery pomyślności, w której ludzkość dźwignie się na niezwykle wysoki szczebel rozwoju — to jest to właśnie optymizm, i to nie lekkomyślny, lecz rozumowo uzasadniony. Pisaliśmy przecież w wymienionym artykule:

„Twórczy optymizm dostrzega już dalszy etap cyklu ewolucyjnego, wierzy niezachwianie w nową koncepcję życia, nową erę... Era nadchodząca — musi być erą nadludzką, tą, której samo przeczucie już wyglądało przez długie stulecia na niezniszczalną utopję. Wszystkie problemy uważane za rebusy nie do rozwiązania — winny być rozstrzygnięte od jednego zamachu“.

Ten nasz **optymizm** (a więc nie pesymizm) uzasadnimy w całym szeregu artykułów w najbliższych miesiącach; rozwiniemy też szerzej zasady Hoene-Wrońskiego, warunkujące budowę nowego ładu społecznego, zwanego przez nas **rządem rozumu.**

Widzi Pan przeto, że życzeniu Pańskiemu, wyrażonemu w liście, stanie się zadość.

Co do obrad lozańskich i ich szczęśliwego zakończenia, jesteśmy nieco odmiennego zdania. Należy się cieszyć z każdego kroku naprzód w sprawie rozwikłania węzła gordyjskiego reparacyj i długów sojuszniczych, ale triumf lozański był bardzo problematyczny. Sam pan widzi, że bez Ameryki układ okaże się fikcją; zaś rozbrojenie moralne nic wiele jeszcze zyska na tem. Punkt ciężkości spoczywa w przemianie psychiki społeczeństw, a nie w układach. Sytuacja np. w Niemczech może ułożyć się groźnie, mimo likwidacji odszkodowań. Nie jest to pesymizm, lecz trzeźwa ocena wypadków.

Co do dra F. Zweiga, to pisaliśmy o nim w 4-tym n-rze „Zetu“ na 1-szej str. w artykuliku „Mesjanizm gospodarczy“.

J. M. G. Graz. Wiersze słabe, nie skorzystamy. Redakcja rękopisów nie zwraca. Reflektujemy ewentualnie na krótkie wzmianki o życiu literackiem Węgier, czy Austrji.

Książki i czasopisma nadesłane

Stanisław Czernik: Poezje. Serja I. Warszawa 1931. Skł. gł. Dom Książki Polskiej. Str. 71.

Jan Brzechwa: Trzeci krąg. Poezje, Warszawa 1932. Gebethner i Wolff. Str. 167.

Lech Piwowar: Raj w nudnym zajeździe. Poezje. Poznań 1932. Wydawnictwo Dwutygodnika Literackiego. Skł. gł. Dom Książki Polskiej S. A. Warszawa. Str. 42.

Rocznik Tatarski. Czasopismo naukowe, literackie i społeczne, poświęcone historji, kulturze i życiu Tatarów w Polsce. Tom I. Wydanie Rady Centralnej Związku Kulturalno-Oświatowego Tatarów Rzeczypospolitej Polskiej. Wilno 1932. Str. 364.

Kronika

Uroczystości ku czci Spinozy. Ponieważ w r. b. przypada 300-na rocznica urodzin Spinozy, Holandja przygotowuje się do obchodu tej uroczystości. W czasie od 6 — 10 września ma się odbyć w Hadze międzynarodowy zjazd filozoficzny, urządzony przez „Societas Spinoziana“. W zjeździe tym ma wziąć udział delegacja polska. Przygotowuje się również obchody w Warszawie i w Łodzi.

Grobowiec na Harendzie. Kryzys nie przeszkodził kontynuowaniu prac nad wykończeniem grobowca Jana Kasprowicza na Harendzie. Ołtarz dla grobowca wykonał Szczepkowski, zaś bramę kutą w miedzianej blasze zaprojektował rzeźbiarz Stryjński.

Grobowiec ma być ukończony jeszcze w sierpniu br. Złożenie zwłok ma się odbyć we wrześniu.

Wyspiański w Paryżu. 25-lecie śmierci Wyspiańskiego stało się bodźcem do szeregu uroczystości. Najokazalej ma wystąpić Kraków, który ma wystawić „Wesele“, „Wyzwolenje“, oraz fragmenty: „Królowa korony polskiej“ i „Zygmunt August“.

Tow. Miłośników Sceny Polskiej w Paryżu przystąpiło także do prac przygotowawczych do obchodu tej rocznicy na gruncie paryskim. Pod kierownictwem art. dram. Zenona Choroszczy ma być grane w jesieni „Wesele“ Wyspjańskiego.

Festival w Bayreuth. Wedle doniesień prasy niemieckiej rozpoczęto już w Bayreuth próby do festivalu wagnerowskiego, który ma się odbyć tamże w r. 1933. Narazie pracuje się głównie nad nową inscenizacją cyklu „Pierścień Nibelungów“ i „Śpiewaków Norymberskich“. Drugi natomiast etap prac przygotowawczych obejmie inscenizację „Parcifala“. Ustalono już zespoły solistów i chórów, jakoteż powołano kilku wybitnych dyrygentów, między nimi Toscaniniego.

„Sprawiedliwość dla Węgier“. Pod tem popularnem dziś na Węgrzech hasłem wyruszyła w pierwszej połowie sierpnia z Budapesztu naukowa ekspedycja do Azji. W skład ekspedycji weszli fachowcy z różnych dziedzin nauki, a celem jej, jest zbadanie obszaru między Uralem a Indochinami. Uczeni pracować będą głównie nad wykryciem pokrewieństwa łączącego Madziarów z poszczególnemi plemionami — a tem samem nad ustaleniem pierwotnej „ojczyzny“ Madziarów.

Dzieła Orkana. Nakładem Wydawnictwa Literacko-Naukowego w Krakowie ukazał się już tom I i II (powieść „W Roztokach“) zbiorowego wydania dzieł Orkana. Inicjatywa wydania dzieł tych, prawie wyczerpanych na rynku księgarskim, zasługuje na żywe uznanie i poparcie społeczeństwa.

„Manekin zazdrości“ w teatrze Solskiej. Prawdopodobnie z początkiem jesieni teatr Ireny Solskiej wystawi nową sztukę autora „Sztuby“, Kazimierza Leczyckiego. Sztuka ta nosi tytuł „Manekin zazdrości“. Autor swą nową sztukę nazwał „ani komedją, ani dramatem“.

Literatura polska w przekładach angielskich. Pod tym tytułem ukazała się w Nowym Jorku bibljografja wszystkich pozycyj polskich w literaturze angielskiej (łącznie z pracami ogłaszanemi w czasopismach). Bibljografję tę zestawiła Eleonora Ledbetten.

Dwa „żywoty“ współczesnych polityków. Popyt na biografje stale wzrasta. Najlepszym dowodem tego szereg nowowydanych „żywotów“ nietylko sław przeszłości, ale i żyjących mężów stanu, czy wodzów. (Nie zapominajmy też o takich biografjach, jak życiorys własny robotnika Wojciechowskiego).

Ostatnio ukazały się w Paryżu dwie nowe książki tego typu. Pierwsza to praca Piotra Grosclaude'a p. t. „Edward Heriot, pisarz i polityk“. Druga — p. t. „Hitler“, napisana przez Roberta Tourly i Z. Lwowsky'ego z przedmową Piotra Mac-Orlan jest to starannie opracowana biografja niemieckiego demagoga, wraz z analizą podłoża, na którem mógł powstać hitleryzm. W swej przedmowie Mac-Orlan twierdzi, że Hitler jest raczej wykwitem nastrojów jakie opanowały po wojnie Niemcy, — niż właściwym twórcą ruchu, który od jego nazwiska przybrał nazwę.

Wystawa malarstwa polskiego XIX-go wieku w Poznaniu. W Muzeum Wielkopolskiem w Poznaniu otwarto ostatnio wystawę malarstwa pol. XIX-go wieku. Jest to pierwsza tego rodzaju wystawa w Poznaniu. Zgromadzono na niej 286 dzieł 114-tu artystów (okres: od epoki stanisławowskiej po dobę obecną z pominięciem artystów żyjących).

Są tam reprezentowani m. in. Bacciarelli, Norblin, Lampi, Orłowski, Michałowski, Grottger, Matejko, Malczewski, Chełmoński, Fałat, Al. i M. Gerymscy, Podkowiński, Wyspiański i in.

Życiorys lady Byron. E. C. Mayne wydał ostatnio w Londynie biografję żony Byrona — kobiety, którą tragiczny los związał z kolejami losu tego sławnego wodza romantyzmu.

Książka o Polsce. W Paryżu (nakładem Gebethnera i Wolffa) ukazała się książka p. t. „La France et la Pologne à travers les siècles jusqu'à la Grande Révolution“, napisana przez Stanisława Łukasika. Książka ta ujmuje w skrócie całokształt politycznych i kulturalnych stosunków polsko-francuskich na przestrzeni wieków średnich po okres wielkiej rewolucji.

REDAKCJA: Warszawa — Jerzy Braun, Inżynierska 7 m. 30. Telefon 10 - 20 - 58. Kraków — Tadeusz Kudliński, Słoneczna 15 m. 9.
ADMINISTRACJA: Warszawa, Inżynierska 7 m. 30. Tel. 10-20-58. Konto P. K. O. 153.210. Lwów: Józef Radzimiński, Strzała 8. Tel. 40-35.
Prenumerata: kwartalna 3 zł., półroczna 5 zł., roczna 10 zł. Druk. „Nowogrodzka“, Warszawa, Tarczyńska 4, tel. 680-20.